ISSN 0130-6405

95 7

ИСКУССТВО КИНО

О фильме Владимира Меньшова
«Ширли-мырли» читайте
в рубрике «Премьера «ИК»

1-1176/95г.

ИСКУССТВО КИНО

представляет:

«Ширли-мырли»	Владимира МЕНЬШОВА
«Пьеса для пассажира»	Вадима АБДРАШИТОВА
«Этот прекрасный мир»	Сергея САРАДЖЕВА
«Е.Т.»	Александра ВЕЛЕДИНСКОГО
«Свояки», «Порох», «Трудно первые сто лет», «Сатана», «Дожди в океане»	Виктора АРИСТОВА
«Форрест Гамп»	Роберта ЗЕМЕКИСА
«Список Шиндлера»	Стивена СПИЛБЕРГА
«Сияние»	Стэнли КУБРИКА
«Певица Жозефина и мышиный народ»	Сергея МАСЛОБОЙЩИКОВА
«Самостоятельная жизнь»	Виталия КАНЕВСКОГО
«Индеец в Париже»	Эрве ПАЛЮ
«В постели с сурком»	Гарольда РАМИСА
«Жажда золота»	Жерара УРИ
«Дорога на Вэлвилл»	Алана ПАРКЕРА

ИСКУССТВО КИНО 7 95

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕМЬЕРА «ИК»

«ШИРЛИ-МЫРЛИ»

ВЛАДИМИР МЕНЬШОВ:
5 **«Если выйти с таким фильмом, то все увидят, что у нации есть еще потенция»**

ВЛАДИМИР ДОСТАЛЬ.
9 **Продюсер сегодня — это всё**

К. РАЗЛОГОВ.
11 **Капустник на развалинах**

АСПЕКТ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА.
15 **Притчи для детей и взрослых**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ.
26 **Посадил дед репку**

МАРИНА ДРОЗДОВА.
29 **К вопросу о витальности**

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН.
33 **Сон во сне**

ЮРИЙ МАМИН:
37 **«За красивого человека Виктора Аристова!»**

АЛЕКСЕЙ ЗВЕРЕВ.
41 **Простая история**

ДЕНИС ГОРЕЛОВ.
45 **«В голове моей опилки, не беда!»**

ЕЛЕНА ДАВЫДОВА, СВЕН ШПИКЕР.
49 **Суд над апельсиновым соком**

ШТУДИИ

ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН.
55 **Историзм в «Сиянии»**

ПРЕСС-БЮРО «ИК»

ЭНГУС ФИННИ.
62 **Падающие звезды**

ВМЕСТО СЦЕНАРИЯ

АРМАН МЕФР (идея БЕРНАДЕТ РОЛЛЕН).
65 **Анна Маньяни, время мессы**

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

ВЛАДИМИР МАШКОВ.
80 **Самое невыносимое — бездействие**

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

Е. МАРГОЛИТ.
84 **«Будем считать, что такого фильма никогда не было»**

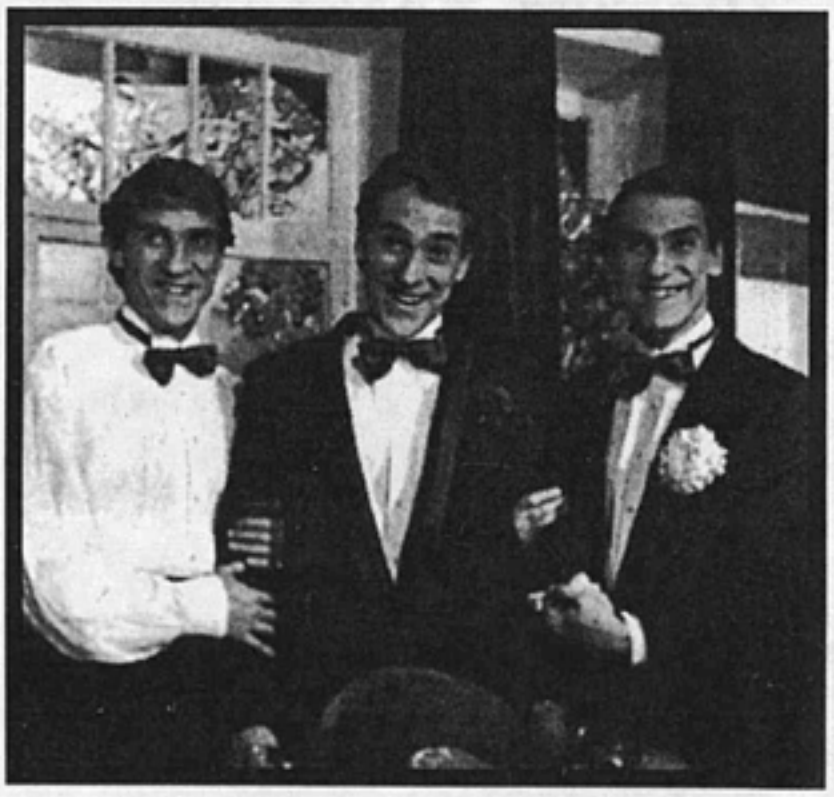
КОЛЛЕКЦИЯ «ИК»

Н. БАБУРИНА.
96 **Верность фильму**

КИНОКАЛЕНДАРЬ

97 **1950 — 1959**

О. РЯЗАНОВА.
100 **«Слово» Дрейера**



МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

ДАВИД БУРЛЮК.
102 **Кино как бесстрашность**

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ.
112 Из писем кинематографистам

ДИСКУССИИ

Л. ЛЕМЕШЕВА.
122 Последний писк

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

ДЖОН ХОУЛЕТ.
129 Дикий сердцем

«И К». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

СИМОНА СИНЬОРЕ.
141 Ностальгия теперь не та

NON STOP

АЛЕКСАНДР ШПАГИН.
158 Прошлое становится сном

ЕЛИЗАВЕТА ЛИСТОВА.
159 Моча в голову

В. ЭШПАЙ.
160 Когда же придет настоящий день?

НАТАЛИЯ РАПОПОРТ.
161 «Золотая лихорадка», приятная на вкус

Н. СИРИВЛЯ.
162 Комедия цивилизации

164 ДОСЬЕ «ИК»
174 ФИЛЬМОГРАФИЯ
175 SUMMARY

© Журнал «Искусство кино», 1995

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle était» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

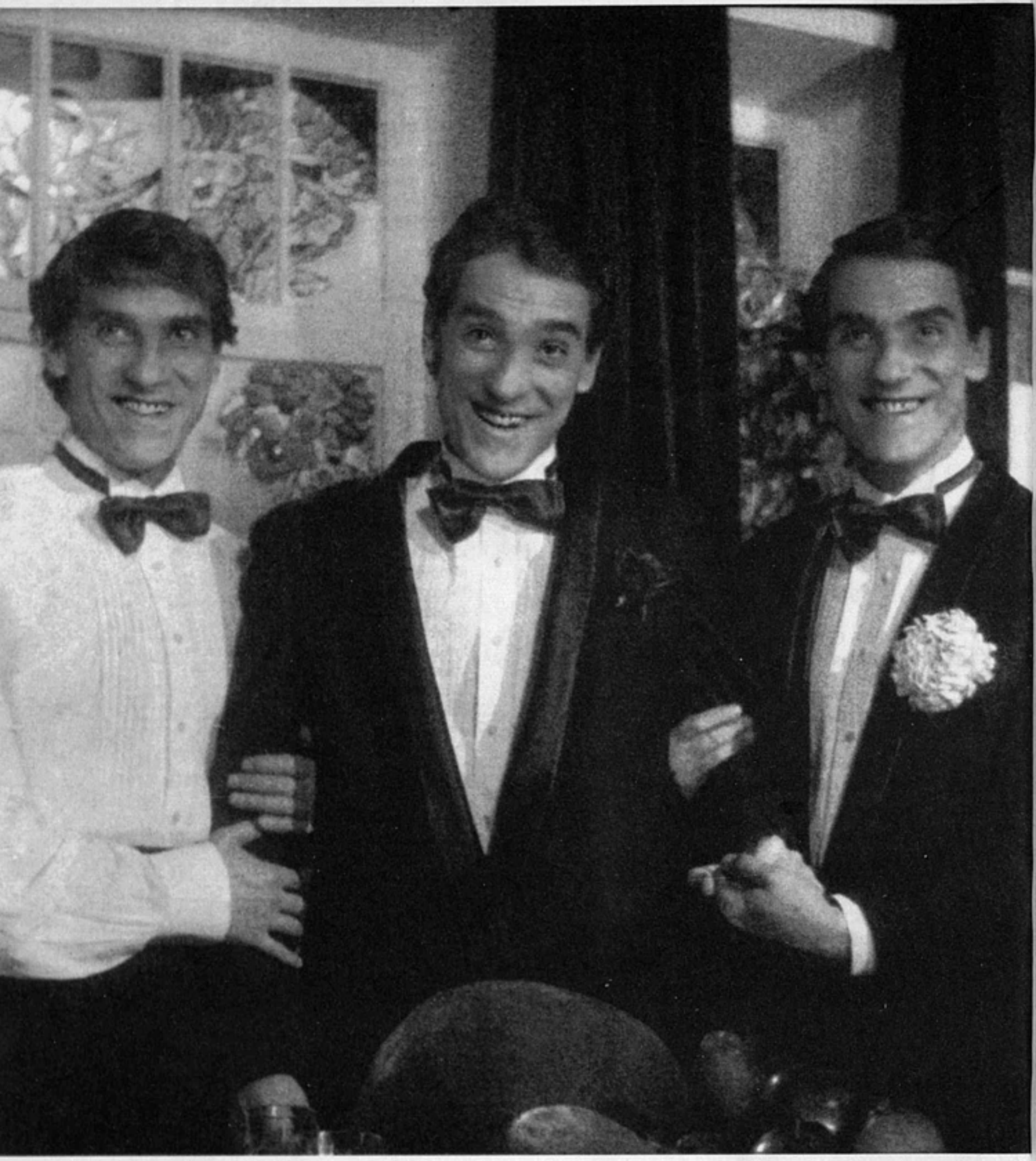
Сдано в набор 06.06.95
Подл. к печати 03.07.95
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,75,
усл. печ. л. 15,27, уч. изд. л. 17,87

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 355
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются



«Ширли-мырли». Валерий Гаркалин в ролях Романа Алмазова, Василия Кроликова, Иннокентия Шниперсона

«ШИРЛИ-МЫРЛИ»
Сценарий А.Самсонова, В.Меньшова, В.Москаленко. Постановка В.Меньшова. Оператор В.Алисов. Художник В.Филиппов. Композитор Т.Коган. Звукооператор О.Ильина. «Мосфильм», киностудия «Жанр» при участии Роскомкино. 1995.

ВЛАДИМИР МЕНЬШОВ:

«Если выйти с таким фильмом, то все увидят, что у нации есть еще потенция»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АЛЛА БОССАРТ

— Итак, режиссер Меньшов отказывается от мелодрамы. Изменяет пафосу любимого быта. Надоело быть бытописателем — или поманили кинематографические возможности гротеска?

— А мне непонятно, что значит любовь к быту? В чем это проявлялось? «Москва слезам не верит»? Допустим. Но уже «Любовь и голуби» — картина совершенно другого толка. Комедия, далекая от мелодрамы, как от луны.

— И у нее не было такого рейтинга...

— Рейтинг, кстати, растет с каждым годом, почти выровнялся с «Москвой...».

— И все-таки почему вы обратились к такому сюжету? Как возник этот замысел?

— Это было из разряда чудес. Я вообще слишком долго, неприлично долго искал новый сценарий. «Любовь и голуби» — а потом пауза в 10 лет. Не происходило ничего... Хотя я все время что-то начинал, думал о каких-то работах, пытался писать, читал, но все не ложилось на душу. Я, понимаете, все думал жизнь нынешнюю отразить — как раз шли годы перестройки, она давала обильный материал, вся наша жизнь превращалась в одну большую постановку, в большое кино. Такое обилие сюжетов, страстей, драматургических поворотов... Люди гибнут, теряют себя, взлеты, падения... Все это казалось необходимым и возможным ухватить, обо всем рассказать. Но давно известна истина: все должно пройти через фильтры времени, отстояться. И если бы я осуществил то, что тогда задумал, сейчас мне было бы неловко... Ну вот, а потом появился этот сценарий. Фрид подослал мне двух ребят — Андрюшу Самсонова и Виталия Москаленко — в надежде, что мы с ними «сцепимся». Но я как художественный руководитель объединения «Жанр» поначалу заказал им сценарий отнюдь не для себя: надо было просто спасать положение, у нас фильм срывался. Мне казалось, что сейчас может быть уместной нормальная комедия положений, как у Гольдони, с какими-нибудь двойняшками, путаницей и т.д... Я совершенно не имел в виду быть постановщиком. Сам-то, повторяю, чего-то хотел очень громоздкое и что-то такое очень умное сказать об этой жизни. И тут один из этих ребят предложил: а может, не двойняшки, а тройняшки? Это будет неожиданно. Пожалуйста, давайте попробуем с тройняшками. И мы сидели, наговаривали варианты, никакого алмаза там еще не было...

У нас была хорошая компания, и фантазировать было легко. И я фантазировал. А Андрюша Самсонов, парень жуткой работоспособности, аккуратно записывал весь этот «балдеж». И читая эти конспекты, я обнаружил, что передо мной если не готовый сценарий, то, по крайней мере, очень продуктивный бред... Жутко смешной, во всяком случае. Я все глубже в это дело вникал — до тех пор, пока они мне не сказали: «Вот вы сами и ставьте». Вот тогда мне стало не до смеха. Кончилось тем, что я взял предпоследний вариант и дальше писал уже сам. Это тянулось с полгода, вымучивал каждую страницу. И на конкурсе сценариев мы получили первую премию. Приз «Надежда». Это очень важно: на хорошую литературную запись хорошо «покупаются» актеры.

— И все сразу согласились? Ну, скажем, Ефремов — на такую крошечную роль?

— С ним мы начинали с Козюльского — мафиози. Но потом побоялись, что не будет времени, у него спектакль на выпуске. Ну, и тогда с некоторым страхом я предложил ему этот эпизод. Но Олегу Николаевичу так нравился сценарий, что он, как видите, согласился. И другие актеры, между прочим, рассказывали, как начинали перед сном листать, а по-

том их родня замечала глубокой ночью свет — и смех, вскрики... «Я так хохотал, ну, с ума сойти, это классно!» — так говорили и Джигарханян, и Ролан Быков, и Люба Полищук: «Я просто хрюкала!» Нонна Мордюкова, правда, заявила: «Сценарий замечательный, но что за роль ты мне предлагаешь? Нет, нет и нет!» Я обещал, что везде, где можно, я обязательно буду ее вкрапливать, давать «крупешники». В конце концов и она согласилась. Вот только за Чурикову пришлось побороться.

— Но дело того стоило... А вы с самого начала писали на «звезд»? Знали, что это будет «звездный» фильм?

— Нет, я думал только о главном герое. Сразу стало ясно, что намучаемся с ним. Потому что Андрея Миронова, увы, нет, Олег Табаков слишком «взрослый»... А кто еще? Кто бы мог так сыграть каскад, буффонаду, бурлеск — три совершенно разные роли? Так что мы настрадались. Но зато и выбором нашим я очень доволен. Валерий Гаркалин — очень острый, пластичный актер — и очень мало реализованный театром. Я считаю, мы нашли друг друга. А что касается остальных, то у меня есть список актеров, с которыми я хотел бы работать. Так что если бы не Джигарханян играл, то играл бы Быков, не Быков — так Ефремов.

— Мне кажется, участие великих наших «звезд» именно в эпизодах придает фильму отчасти «капустную» форму. Была эта атмосфера капустника на съемках? Развивался ли фильм сам собой, помимо вас?

— Безусловно. Площадка — она всегда вносит новое, свое. Столько живого там есть, что украшает картину и чего не придумаешь никогда... Саша Никитченко (бармен) — сам придумал себе финал, когда голова исчезает, а пиджак остается. Эти его эстрадные фокусы пришлись нам очень кстати. Или вот была сцена, когда первый раз встречались наши два героя, два брата. Они забегали в кабинет, завязывалась драка, а после они обнимались и целовались. Стали снимать — ну, не смешно, и все тут. Я понимаю, что сцена ущербная — и значит, надо открывать все глаза и уши, чтобы услышать любое предложение. И тут кто-то сказал: «Зеркало». Ведь братья — близнецы! Сыграли чистый этюд с отражением — и, по-моему, симпатично получилось.

— Вы ориентировались на коммерческий успех?

— Конечно. Но был и еще фактор, самый, возможно, важный для нас. Надоело скулить. Надоело рассказывать про наши беды. Вот такая картина с зарядом смеха, бодрости — она сейчас полезна людям, как допинг. Да и в представления о нас в мире (если попадет на мировой экран) она тоже внесет свою коррективку. На нас поставили крест как на погибающей стране «третьего мира». По-моему, если выйти с таким фильмом, то все увидят, что у нации есть еще потенция, что мы можем даже в таком положении смеяться и других смешить от души.

— Да, с комедиями сейчас дела обстоят довольно напряженно. Их почти нет, а те, что появляются, — лучше бы и не выходили.

— Попыток много, но, пожалуй, и правда, все мимо. Я тоже слышу уже упреки: фарс, дескать. Но мы и закладывали фарсовость в правила игры: двусмысленность, солоноватость, брутальный привкус. Фарс просто обязывает к этому.

— А в период вашего тайм-аута, после «Голубей», вы думали о фарсе или никогда не смотрели в эту сторону?

— Никогда. Во-первых, таких сценариев нет. Никто не пишет. А самому — как-то сюжета не возникало. Но вкус к этому делу у меня есть. Я люблю хорошую театральную комедию, юмор. Горький писал о себе, что он не может ничего начать, пока не увидит что-то смешное: в герое, в ситуации... Пожалуй, и у меня так же — пока я не увижу в сцене смешное, у меня ничего не клеится. Но фарс... Это вообще редчайший жанр. Старые фарсы уже не смешны нам. Так же, как не смешно, честно говоря, читать комедии Шекспира. Я только с некоторых пор в театре стал понимать, в чем дело, как его надо делать, Шекспира, чтобы он стал смешным: обязательно в контакте зрительного зала и актера. Как кино без зрительного зала — не кино. Вы видели сейчас просто другой фильм. Я и сам смотрел и мучался: как же плохо! Но я ведь помню: когда в зале сто человек, люди в этом месте падают со стула. Когда есть постоянный «завод» зрительного зала, я опасаюсь, не будет ли картина забита хохотом. Она идет на очень живом дыхании зала, и думается мне, что вполне можно ожидать успеха. Если исходить из старой системы проката, скажем, 1980 года, — то я бы спокойно предрек миллионов семьдесят зрителей за год.

— А не может быть непредвиденного эффекта? Ведь вам отведено некое специальное место в зрительском восприятии. Ниша автора картины «Москва слезам не верит» — ниша не просто автора мелодрамы, но, главное, рассказчика «про нас». Мы смотрим на экран и получаем самое сладкое удовольствие из всех возможных: мы видим там нашу собственную жизнь. К

«Ширли-мырли»

этому зритель стремится и этого ждет от вас прежде всего. И вот появляется Меньшов в совершенно другом амплуа. Не боитесь разочарования?

— Нет, не боюсь. Принципиально не боюсь. Не хватает только, чтобы я работал под чьи-то ожидания, как пленник имиджа. Нет, я принципиально ухожу от старого имиджа.

— *А дорого вам стоил этот уход?*

— Безумно.

— *Сколько?*

— Я думаю, это коммерческая тайна. Никто еще окончательно не подсчитал. Но отношение продюсера меня сразу порадовало, как только встал вопрос, где снимать квартиру дирижера. Мы ведь хотели очень богатый интерьер. То, что я написал в сценарии, ну, это же была чистая фантазия: теннисный корт в квартире, и баня, и бассейн. Продюсер Саша Литвинов немедленно среагировал: надо строить. Построили. Туалет фантастический, с зеркалами, с унитазом под хохлому... К сожалению, не вошло в картину. И баня русская, бревенчатая. И все это запихнули в квартиру! В павильон в 600 квадратных метров или 900! «Война и мир»... Даже в старые времена такое позволяли одному Бондарчуку.

— *Ну, а если бы все-таки вы сняли фильм, о котором мечтали — о перестройке, о политике, — вы бы делали картину на полном серьезе? Меня интересует, как вы вообще относитесь к тому, что происходит вокруг? Преломляется это у вас через какую-то ироническую призму или вы считаете, что все нужно осмыслить совершенно серьезно?*

— Я думаю, потому я и не могу справиться с этим делом, что всё воспринимаю очень серьезно. Если смех, то только саркастический. О боже, что же происходит с людьми? Как же это может быть? При таком отношении никогда не получится кино!

— *Гнев не может служить импульсом для искусства?*

— Нет! И если бы я даже начал искать форму для его выражения — то все равно пошел бы по пути юмора, причем юмора незлого. Героев нельзя обличать, своих героев любить надо, даже отрицательных.

— А вот что вас мучает сегодня больше всего?

— Сознательное разрушение страны.

— Империи?

— Нет, страны. Я боюсь за Россию. За то, что мы пошли на стравливание славянских республик. Это неприличие с Украиной... Не приведи Бог, но ведь если случится что между нами — это будет война страшная! А может до этого дойти. Ну как теперь не расчесывать зудящие места, вроде Крыма? Решить полюбовно? Сомневаюсь. А с людьми что происходит, мать честная! Бывший первый секретарь обкома докладывает американскому Конгрессу, что он покончил с гидрой коммунизма, — это же сумасшедший дом. Наваждение. Этого быть не может!

— А вы не были членом партии?

— Я был членом партии — ее три последних года.

— Когда народ уже дружно выходил из рядов?

— Да, но вступил по инерции. Казалось, полегче будет в кабинетах разговаривать.

— Ну и как? Что-нибудь изменилось?

— Изменилось. В худшую сторону. Я вступил в партию, сдавая картину «Любовь и голуби», и она попала под каток борьбы с алкоголизмом. От меня требовали убрать всю линию Юрского из картины. Я на них смотрел потрясенно, они — на меня. У меня кончался как раз кандидатский срок. Я был отстранен от картины, ее перемонтировали...

— Но тем не менее вы прославили «советский образ жизни» самой знаменитой своей картиной. Вы действительно верили в его торжество?

— Знаете, верил и продолжаю верить. И не люблю слова «сказка» по отношению к этому фильму.

Я с большим опозданием понял причину неприятия «Москвы...» кинематографистами. Это тот случай, когда установка сильнее факта. Я читал, как Ульянов где-то выступал, говорил: как вы могли этой фальшивке, дешевке этой довериться? Сахаров сидит, диссиденты все страдают, а он тут такую лубочную картинку создает. И я подумал: ну, возьми ты свою судьбу. Приехал мальчик из Омска, поступил в Щукинское училище, работал, жил в общежитии, пил, сильно пил. Через двадцать лет стал народным артистом Советского Союза. Это что? Сказка? Или это жизнь? Это нормальная судьба. И я прошел примерно через это. И знаю о многих таких судьбах. Но есть как бы договор такой в наших художественных кругах: здесь жить очень плохо, этот строй не дает возможностей, все можно только по блату и т.д. А я не видел этой стороны жизни. То есть я ее видел, но для меня она не вытесняла хорошее. Я не пользовался блатом. Из полной нищеты вылез. Ну могли себе представить те люди, которые рядом со мной рубили уголь в шахте № 32, что через двадцать лет я, откатчик главного ствола, получу «Оскара»? Я не думаю, что эта действительность неадекватна. Таково мое восприятие мира. Есть разные подходы: говорить больному, что он болен раком или не говорить. В нашей традиции — не говорить.

— В том, что вы сейчас обратились к фарсу, к совершенно оторванному от действительности сюжету, — нежелание говорить правду?

— Это желание оставить надежду. И опять же, а в чем заключается правда? У каждого она своя. Я готов допустить, что если бы мы сейчас жили счастливо и зажиточно — можно было бы говорить о том, что у нас нет классных туалетов. Но когда ты находишься в таком состоянии, как мы сейчас, да еще тебе говорят, что ты вообще недочеловек, — так впору вешаться.

— А в сторону нашей истории — разобраться в ней по-честному, как стало принято в последние годы, — вас никогда не тянуло?

— Тянуло. Когда началась вся эта перестройка, тянуло. Мы с Фридом даже начинали такой сценарий. О любовницах Берии. Но не состоялось, хотя сюжет был мощный. С Гельманом начали писать сценарий — о том, как будет покончено с перестройкой. Хотели написать политическую комедию. Тоже сорвалось. Меня останавливало то, что пошла лавина такого рода заявок и фильмов. И я подумал: ой! захлестнет меня этот поток...

— Вы неоднократно намекали на то, что, как и всякий художник, пишете о себе. Но фильм о ткачихе все-таки опосредованная автобиография. А почему бы впрямую не рассказать о своей судьбе и через собственное детство не посмотреть на недавнюю историю?

— Странно, но не хочется. Высшее достижение в кино — это «8 $^{1}/_{2}$». Невероятная мощь. Вот такое кино я бы хотел сделать. Исповедь. Феллини нашел гениальнейший ход. Биография творчества. Ужасно интересно исследовать процесс. Вот смотрю я свой фильм — и все равно он для меня — тайна. И вот, одно за другое цепляя, придумываю историю, которая как бы выше меня. Это мне нравится. Очень хочется разобраться в этом процессе — как в человеке зарождается кино...

ВЛАДИМИР ДОСТАЛЬ

Продюсер сегодня — это всё

Вопрос о роли продюсера, новый для нашего кинематографа, для меня лично решается однозначно: продюсер — это человек, полностью ответственный за весь проект в целом, а не только, как у нас принято думать, за его финансовую часть. За весь процесс создания фильма — от странички чистой бумаги до осуществления в прокате. Иными словами — продюсер сегодня — это всё.

Не нужно забывать, что в мире эта профессия существует уже сто лет и имеет свои законы. Особенности нашей страны могут, конечно, внести в механизм действия киноиндустрии какие-то свои поправки. Но это будут только поправки, нюансы, а не изменение сути, не придумывание чего-то кардинально нового. Думаю, что если бы на Западе существовал какой-то строгий кодекс прав и обязанностей продюсера, то нам следовало бы лишь перевести его на русский язык и утвердить на девяносто девять процентов.

Теперь о главном. Пожалуй, впервые мы пытаемся цивилизованно выйти на рынок с российским фильмом, поставленным нашим известным режиссером, с популярными актерами, и по-настоящему конкурировать с той западной продукцией, которая заполонила сегодня кинозалы и телевизионный и видеопрокат.

На примере создания и продвижения к зрителям «Ширли-мырли», пожалуй, очевидна сама схема воплощения продюсерского проекта в наших условиях.

Первооснова всего, конечно, сценарий. Я никогда бы не начал работу, если бы не имел максимальные на него права на максимальный срок (при этом у авторов остается право не согласиться с моими требованиями и искать другого продюсера). Со сценарием я познакомился на Ялтинском фестивале. Читал и хохотал. А дальше, в моем понимании, необходимо было найти режиссера, который умел бы разговаривать с широкой публикой. Владимир Меньшов, по-моему, подходил здесь более всего. И замысел ему понравился.

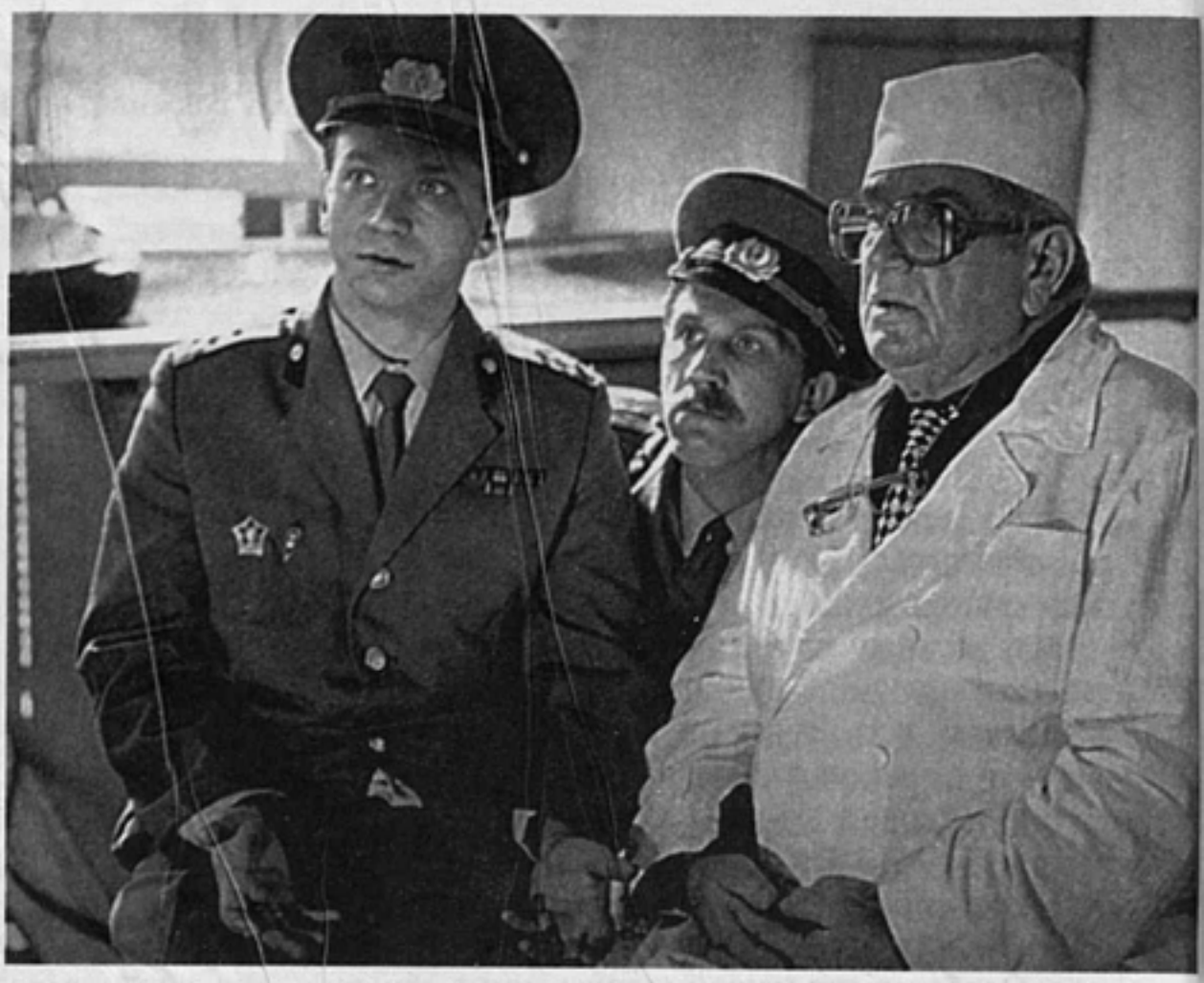
Взаимоотношения продюсера с постановщиком строятся уже на каких-то иных основах, чем с директором или инвестором. В нашем проекте нет такого положения, по которому я мог бы его устранить, поэтому и выбор должен быть особенно точным.

В работе с Меньшовым критических моментов почти не было, если не считать привычных трудностей, связанных с длиной фильма. Я и сам понимал, что автору нужно дать немного воздуха, не ставить в слишком уж жесткие рамки. Но этот «воздух» вылился в результате в лишние две-три недели съемок. Фильм получился длиннее на девять минут, чем это значилось в договоре. Планировалось — два часа пять минут, а получилось в первом варианте три часа восемь, а в окончательном — два часа четырнадцать минут. Но это была обоюдная и самая заурядная в нашем деле ситуация — все происходило согласованно.

Параллельно проводился маркетинг. Я прочитал исследования Института кино и сравнил их результаты со статистическими данными ки-

«Ширли-мырли».
Тетка Прасковья — И.Чурикова, Вася — В.Гаркалин, мафиози — А.Джигарханян

нотеатров. В Ярославле, например, на первом месте в репертуаре стояла эротика, на одиннадцатом — комедия. Потребности же зрителя оказались прямо противоположными. Предпочтение отдается комедии, фарсу, а вот эротика — лишь на девятом месте. Маркетинговый анализ в моем понимании — это не только знание сегодняшних вкусов и ожиданий зрителя, не просто изучение спроса «методом тыка». От продюсера кроме всего прочего требуется умение угадать, спрогнозировать, что захочет зритель смотреть завтра или, допустим, через десять лет. Я имею в виду способность влиять на ситуацию, формировать благоприятные условия, которые бы обеспечили картине как можно более долгую жизнь.



«Ширли-мырли». Капитан Пискунов — И.Угольников, лейтенант — С.Баталов, доктор — Е.Весник

Что касается финансовых источников... Приблизительно треть нашего проекта финансировал Роскомкино, две трети — кинокомбинат «Мосфильм» из своих оборотных средств. Никаких дополнительных кредитов со стороны нами не привлекалось (если не считать незначительные, буквально 150—200 млн., средства «Тепкобанка»). Картина полностью принадлежит «Мосфильму», и это, на мой взгляд, одно из непременных условий работы.

Как продюсер я никогда не пойду на деление собственности с кем бы то ни было. Не потому, что кто-то меня обманет или я обману. Просто, нас всех подведут обстоятельства.

С каждым из участников проекта мы заключили достаточно жесткий индивидуально разработанный договор. Только с кинотеатрами и кинопрокатчиками — четыре разные формы таких документов да еще с приложениями, потому что планируются разные способы взаимодействия. Мы понимаем, что если пойдет какая-нибудь судебная тяжба, то наши «бумаги» окажутся, в общем, довольно уязвимы. Практически каждое соглашение мы изобретали сами, пытаясь компенсировать таким образом отсутствие в нашем законодательстве самых элементарных вещей. А между тем необходима какая-то база, гарантии финансовой дисциплины.

Бюджет «Ширли-мырли» сегодня составляет приблизительно 12 млрд. 700 млн. рублей. Думаю, на выходе он будет составлять около 3 млрд. 200 млн. Из них приблизительно 900 млн. планируется на выпуск картины, включая подготовку копий (которые мы будем делать за свой счет!), договоры с телекомпанией, приобретение рекламного времени... (К слову, рекламная группа в составе съемочной возникла в первый же день работы.)

Заранее мы постарались выработать и четкую «политику проката»: прежде всего — отказались от практики лицензированной продажи нашего детища. Понимаем, что это рискованно... Но будем стремиться работать с кинотеатрами и видеообъединениями нормально, то есть в расчете на зрительский вал. По условиям прокатного договора мы взяли на себя обязательство сопровождать копию восьмиминутным роликом, а также рекламой в виде плакатов, календарей и т.п. На будущем кинорынке представим трехминутную видеорекламу-анонс, а также должны обеспечить и общую рекламу фильма в наиболее рейтинговых программах одного из центральных каналов ТВ.

Надеюсь, первого сентября состоится всероссийская премьера картины. Сентябрь, октябрь, ноябрь и часть декабря она будет демонстрироваться в кинотеатрах 380 крупнейших городов, в 70 регионах страны, а уже в новогодние праздники — показана по телевидению. Кроме того, спустя десять дней со дня кинопремьеры будет выпущена видеокассета. Мы не боимся

конкуренции видео. Оно погоды не делает. Но нам может серьезно помешать появление фильма в каком-нибудь региональном эфире, в кабельных телесетях.

Пришлось привлечь федеральные службы безопасности, к которым я обратился с официальным письмом. Подготовлено 80 писем-обращений к главам городских и областных администраций с просьбой всеми средствами способствовать выходу на экраны большого российского фильма.

Просчитаны возможности и варианты развития событий, приняты меры необходимой защиты от пиратства. Кстати, все это входит в круг обязанностей продюсера. Сегодня у меня есть надежда, что все задачи, которые мы перед собой поставили, будут решены.

Разрабатывается программа, которая позволит решить проблему зарубежного проката. И если на прошлом каннском кинорынке фильм был заявлен лишь коротким рекламным роликом с английскими субтитрами и прайс-листом, то в этом году он дважды был там представлен . Подготовлены кассеты. То есть фильм «Ширли-мырли» поехал в Канн, как говорится, уже работать, продаваться.

К. РАЗЛОГОВ

Капустник на развалинах

Умение Владимира Меньшова одновременно чутко и грубо (как бы эти термины ни противоречили один другому) реагировать на изменения в окружающей жизни вряд ли нуждается в доказательстве. Художник, от природы наделенный даром мимикрии и лишенный, я бы сказал, чувства самосохранения по отношению к коллегам по профессии, нередко идеально точно находит путь к сердцу зрителя. Его последняя картина «Ширли-мырли» — очередная загадка для аналитика. Удастся ли ему этот смертельный трюк и на сей раз?

Таким образом, работа критика превращается в разгадывание сразу двух загадок: с одной стороны, тайны бытования фильма в сердцах (и, стало быть, в кошельках) аудитории, с другой — тайны, на которой держится фабула громоздкой постройки, именуемой «Ширли-мырли».

«Ширли-мырли» начинается как классический детектив. На просторах нашей некогда необъятной Родины найден гигантский алмаз. Президент в облике Владимира Меньшова (не предзнаменование ли это грядущих выборов, в которых победит то ли Михалков, то ли Говорухин?) объявляет, что Россия, наконец, спасена. Приземлившийся самолет с драгоценной ношей встречает при почетном карауле благообразный генерал в облике Армена Джигарханяна (уже смешно). Он принимает государственный груз, торжественно объявляет всем участникам, что они будут повышены в звании. И — кульминация первого эпизода: вслед уехавшим военным раздается грохот развалившегося здания. Оказывается, аэропорт Внуково был смоделирован как декорация, а взлетная полоса была всего лишь участком шоссе. Герои оказываются посреди унылого деревенского пейзажа, который завершает прущий прямо на камеру мужик с козой... Появление известного актера Ю.Кузьменкова в образе не очень трезвого мужика работает на смеховой эффект эпизода.

Тут всплывает в памяти другая картина, совершенно иная по стилистике, — новая лента Сергея Сельянова «Время печали еще не при-

«Ширли-мырли».
Американский посол — Л.Куравлев, его жена — Л.Полищук

шло», где есть аналогичная сцена. Пассажиры самолета спускаются по трапу, ожидая увидеть Париж, а попадают в российское захолустье. Как мы убедимся в дальнейшем, эта ассоциация далеко не случайна. Дух времени оказывает воздействие на художников различных темпераментов, заставляя их мыслить если не в одном жанре, то в одном направлении...

Первый развернутый гэг — лишь начало серии чрезвычайно смешных и юмористически грубоватых эпизодов, в которых содержится экспозиция подлинного, отнюдь не детективного сюжета. Его развитием является торжественная продажа краденого алмаза обосновавшемуся за океаном русскому эмигранту в блестящем исполнении Ролана Быкова, играющего роль пахана — предводителя банды (я чуть было не сказал — Центра по развитию детского кино). Естественно, что алмаз оказывается фальшивым, ибо разбивается на мелкие кусочки, и эпизод из «Крестного отца» превращается в комический междусобойчик. Таким образом, едва скользнув по поверхности комедии, причем сатирической, фильм окунается в стихию капустника.

«Ширли-мырли».
В центре — Суходрищев — О.Табаков

Наиболее привлекательные его черты носят характер дружеского шаржа, «звезды» с большим кинематографическим стажем легко принимают в ряды посвященных новых исполнителей, в частности Валерия Гаркалина, играющего всех трех главных героев, в дуэте с которым Вера Алентова, исполнительница основных женских партий, постоянно остается на своем месте. Кто-то может именно здесь увидеть крупный режиссерский просчет. Мол, В.Гаркалину приходится играть слишком уж много близнецов-братьев, да и с эротическими партнершами, сыгранными женой режиссера, — тоже перебор. Думаю, что на самом деле ипостасей главных героев еще больше, ибо они, конечно же, второе, третье и прочие «Я» самого Владимира Меньшова.

Именно его темперамент, именно его многообразное дарование, именно его невзирающее ни на что жизнелюбие объединяет братьев, растерявшихся по миру в результате мелодраматической коллизии, отсылающей сценарий к классической традиции мелодрамы: мать теряет детей. На этом витке сюжета появляется И.Чурикова. Она изображает тетку Васи Кроликова, того обаятельного мошенника, который завладел похищенным алмазом и спрятал его (следуя хичкоковской логике, не буду говорить, куда именно, но внимательному зрителю это будет ясно уже в первой трети картины). В постоянном подпитии тетка Прасковья все новыми и новыми красками разукрашивает один и тот же жуткий момент из жизни семьи Кроликовых: под опрокинувшимся фортепьяно трагически погибают сестра и ее престарелый муж-музыкант еврейской национальности, оставив на произвол судьбы то ли двойню, то ли тройню, одним словом — многомного сыновей. Их число умножается, как мы убедимся, в геометрической прогрессии. Но это уже в финальной части картины.

А пока малогабаритная квартирка совкового образца, в которой живет герой с теткой, она же названная мать, и ее сожителем (эта микророль — маленький шедевр О.Ефремова), становится в связке с милицейским участком — своеобразным эпицентром картины. Сборная мебель, частично состоящая из интерьера железнодорожного купе — тетка всю жизнь служит проводницей, — и балкончик серого бетона маскируют символическую функцию вмес-

тилища тайн, поскольку конкурирующие банды грабителей, похитивших алмаз, с одной стороны, и стражей порядка, с другой, пытаясь его найти, периодически вскрывают здесь пол и стены. Та же каморка предстает местом распития большого количества спиртных напитков и одновременно полюсом русской эпичности при выяснении отношений. Все это возвращает квартирному пространству ту его смыслообразующую роль, какую оно имело на протяжении многих десятилетий, если не веков отечественной истории. Характерно, что речь идет не об интеллигентской кухне, где обсуждаются проблемы «бытия», а о помещении, целиком превращенном в нечто среднее между гостиной, кухней и походным костром, где разный народ под рюмку особенно охотно высказывается «за жизнь».

Другой стержневой сюжет этой многостержневой картины, представьте себе, вплотную связан с национальной проблематикой. Вася Кроликов, он же похититель алмаза и воинствующий антисемит, на поверку оказывается единоутробным братом... знаменитого музыканта-еврея Иннокентия Шниперсона (его роль, как вы уже поняли, играет все тот же В.Гаркалин).

Тут уже полное раздолье для фольклорной стихии того полузапретного сорта, который еще совсем недавно считался дурным тоном и не пробивался на поверхность публикуемых художественных произведений, оставаясь достоянием речевой субкультуры. Не будем лишать читателя-зрителя удовольствия самостоятельно пережить встречу с этим банальным, но тем более привлекательным пластом речевого и изобразительного кича. Обратим внимание лишь на кадр с Васей, рассматривающим себя в зеркале, узнав о нечистоте своего происхождения и мысленно примеряя ермолку.

К той же анекдотической культуре относится и цикл намеренно вульгарных эротических ассоциаций — импотенция дирижера, метафорически отсылающая к традиции обрезания, и гиперсексуальность главного героя «русака» Васи, к которому норовит залезть в постель Кэрол, американская невеста его брата-музыканта (естественно, все та же Алентова).

Другой анекдотический пласт — политический. Здесь центральные персонажи — американский посол в исполнении Л.Куравлева, постоянно названивающий то ли своему, то ли нашему президенту, и его жизнерадостная супруга, изучающая русский язык и российские нравы, естественно, ничего в них не смысля (Л.Полищук).

Отечественные актеры играют американцев задиристо, в стиле капустника, ни секунды не заботясь о каком бы то ни было правдоподобии, — наоборот, подчеркивая своеобразную анекдотическую мифологию.

Таким образом, то, что сначала представлялось серией гэгов, отсылающих если не к американской, то к мировой комедии, что могло показаться неудавшимся Гайдаем, оказалось в конце концов смесью анекдотов и черного юмора в жанровом симбиозе капустника со всеми вытекающими отсюда последствиями.

А последствия эти весьма многообразны. Во-первых, это фильм — «междусобойчик» для своих и посвященных. Круг «своих» в данном случае достаточно широк — речь идет не только и не столько о съемочной группе, хотя уровень ее вовлеченности в сюжет повышает смеховой потенциал картины, сколько о всем советском народе (именно «советском» — я вовсе не оговорился), о той самой «исторической общности», которая сплочена не только историческим, но и кинематографическим, и «анекдотическим» совместным опытом. Свои поймут с полуслова то, что иностранцам надо будет объяснять и объяснять и все равно не втолкуешь. Это принципиальная позиция режиссера, который — один из немногих — работает не на Жоэля Шапрона (отборщика Каннского кинофестиваля и сотрудника «Unifrance»), а на Иванова, Петрова, Сидорова.

Во-вторых, это подчеркнутая небрежность в исполнении ролей, когда важна не столько отточенность деталей или реплик, сколько общая

«Ширли-мырли».
Работница загса — Н.Мордюкова, Кэрол — В.Алентова

канва, позволяющая играть что угодно, лишь бы получить при этом удовольствие.

Эта стилистическая и жанровая особенность вступает в противоречие с технологией анекдота, ибо его сила состоит как раз в отточенности каждой детали и формулировки. Может быть, поэтому целый ряд эпизодов, которые могли быть комическими или трогательными, «не работает». Но вполне возможно, что они не работают на маленький просмотровый зал, где и хохотать-то во весь голос неудобно, и по-другому будут восприниматься в зале большом, лишь бы он был полон «своими».

Учитывая комический, я бы сказал, уровень заполняемости современных кинозалов у нас в стране, возможности заражения хохотом больших контингентов зрителей представляются весьма проблематичными.

И здесь мы переходим ко второй загадке фильма. Сможет ли он совершить подвиг и вернуть родного зрителя в кинозалы, где комедия воспринимается с удесятеренной силой?

Ответа на этот вопрос я не знаю. Здесь далеко не все зависит от характера и качества картины, от актеров, которые в ней собраны, хотя их список впечатляет: Н.Мордюкова, О.Табаков, И.Угольников — да буквально каждый исполнитель, независимо от величины роли, буквально купается в карнавальной стихии фильма. Даже грамотно проведенная рекламная компания (она, как я предполагаю, будет богатой и изобретательной) не может гарантировать успех. В нынешних условиях перенасыщения кинорынка и повального отвыкания от регулярных походов в кино, для крупного коммерческого успеха необходимы суперусилия и стечение разнопорядковых социальных и культурных обстоятельств.

Нужен скандал, нужна сенсация, нужно что-то, что затронуло бы не столько сознание, сколько бессознательную сферу массовой аудитории, коллективное бессознательное целого народа.

Содержится ли нечто подобное в ленте В.Меньшова?

1. Что-то наверняка есть, но скорее на поверхности, чем в глубине, ибо и капустник, и анекдот, и гротеск — вещи вполне ощутимые, не коренящиеся в глубинах психики, а лежащие на поверхности. «Москва слезам не верит», обращаясь к сказочному архетипу Золушки, делала это не впрямую, а через серию опосредований, складывающихся в жажду успеха и женского счастья, на которых картина была построена. Такого подводного течения в «Ширли-мырли» я не ощущаю. Нет тут и драматургической выстроенности. Конечно, капустнику как таковому она не только не нужна, но и чужда. Однако, когда капустник превращается в полнометражную ленту, очень хочется завершенности конструкции, сбалансированности частей, отточенности взаимоотношений между ними, что достигается первоначально за письменным столом, а потом воплощается на экране. Эта часть задачи авторами, на мой взгляд, выполнена не до конца. Картина перегружена, отдельные анекдоты, смешные эпизоды недостаточно выделены, другие повторяются без необходимого в таких случаях прироста. Но неоднократно возникает ощущение, что вот еще чуть-чуть — и был бы подлинный шедевр.

2. Одно бесспорно: призраки Салтыкова-Щедрина и Зощенко светятся в заэкранном пространстве, а вечная подвластность сатирическому гению российской действительности получает еще одно подтверждение. Картина В.Меньшова, безусловно, часть нашей отечественной советской национальной культуры. И здесь опять же вспоминаешь ленту Сергея Сельянова, которая тоже построена на гротесковом развертывании беспочвенности националистических амбиций в многонациональной стране. Если у Сельянова речь идет о деревне, где живут представители многих национальностей, поссорить которых не удается, в конечном итоге, даже самым коварным силам, то у Меньшова эта проблематика приобретает земной, сексуально-генетический характер всемирного братства не в переносном, а в прямом смысле слова. И наиболее интересным в картине становится превращение тяжеловесной метафоры в площадной анекдот, который, будем надеяться, понравится зрителям, хотя вряд ли вызовет энтузиазм моих коллег.

В подготовке материалов «Премьеры «ИК» принимала участие О. Алдошина

Фото В. Кречета

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Притчи для детей и взрослых

Зощенковские рассказы о Ленине — попытка новейшего завета для нового человека, для первых послереволюционных христиан.

Сестра Ленина, Анна Ильинична, говорила про брата, «что он был большой шалун. Но вместе с тем был очень правдивый мальчик. Он никогда не врал и всегда признавался в своих шалостях». Никогда — всегда — вечные координаты фольклорного времени в сказках, массовых советских песнях и... в притчах о Ленине Зощенко. Играя, маленький Володя разбил графин, но от испуга не сказал правду. Прошло два месяца. Вдруг мать будущего вождя видит, что он горько плачет. Оказалось, плачет он потому, что не признался, а теперь вот решил покаяться. «Какой он удивительный ребенок», — закладывает первый камень будущего монумента мама Ленина. Ведь он «случайно сказал неправду» и то как мучился. А мы-то только что прочли, что он обманул, испугавшись.

Страх — и мы еще это увидим — не только самый страшный грех, но и самое сильное чувство, главное свойство человека, определяющее его поведение в этом пространстве, причем «всегда». Так вот, Ленин горько плакал потому, что побоялся признаться, а его брат Митя, когда кто-нибудь запоет грустную песню. Второй рассказ, как, впрочем, и первый, и последующие, начинается с фразы, ставшей зачином позднейших анекдотов: «Когда Ленин был маленький...» Но здесь — пока — это начало житийного назидательного рассказа и текст к лубочным картинкам, и одновременно ритмизированная проза. Все вместе.

«Когда Ленин был маленький, он почти ничего не боялся... И вообще почти никогда не плакал». Дальше с абзаца: «А его младший брат Митя был очень хороший и добрый мальчик. Но только он был очень уж жалостливый». Тут царапает союз «а» — стилистический нюанс, словно предуготовляя к восприятию безжалостного и бесстрашного человека всех, кто с ним встречался, но который всегда не соответствовал ожиданиям. А пока маленький Ленин почти ничего не боялся, а его брат был очень хороший и добрый. Что же, Ленин, выходит, был не такой хороший и добрый? («Он задал мне вопрос: «должен ли писатель быть добрым?» — записывает в дневнике Чуковский. — И мы стали разбирать: Толстой и Достоевский были злы, Чехов натаскивал себя на доброту, Гоголь — бессердечнейший эгоцентрист, один добрый человек Короленко, но зато он прогадал как поэт. «Нет, художнику доброта не годится. Художник должен [быть] равнодушен ко всем!» — рассуждал Зощенко, и видно, что этот вопрос [его] страшно интересует»[1].

Демиург-художник Ленин, хотевший «заново переделать *всю* жизнь» (курсив далее везде мой. — *З.А.*), теоретически не должен был быть для такой грандиозной цели добрым. Но практика общения с ним героев этого цикла, которые потрясены именно тем, что он добрый, словно срежиссированы Зощенко по основополагающей заповеди работы актера над ролью: «в злом ищи, где он добрый»).

Во втором рассказе Митя рыдал, слушая песенку о сереньком козлике. «Несомненно, песенка грустная. Но плакать, конечно, не надо было. Ведь это песня. Это нарочно, а не на самом деле». В.Я.Пропп заметил, что сказка представляется так, «как будто все рассказываемое, несмотря на свою необычность, происходило в действительности, хотя ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит. Этим несоответствием определяется юмор сказки»[2]. (Не вдаваясь в проблему зощенковского сказа, основательно разработанную в литературоведении, стоит здесь указать на связь сказа со сказкой, а также «с эпической историографией и священной историей»[3].)

Любопытно, как В.Яхонтов читал «Огни большого города». Рассказ о старике, который приехал из деревни в город к сыну и скандалит с жильцами по коммуналке чуть ли не до ле-

---

Статья, посвященная ленинскому циклу Михаила Зощенко, продолжает разговор о советском мифосознании и феноменологии «простого человека». Составленные в терминологическую пару, эти категории ничуть не устарели, и литературный, духовный опыт Зощенко представляется по-прежнему чрезвычайно актуальным и в кинематографе, и в культуре в целом.

Рассказы М.Зощенко цитируются по изданию: З о щ е н к о М. Избранные произведения в двух томах. Л., 1968. — *Прим. ред.*

[1] Запись в дневнике от 26 ноября 1927 года.

[2] П р о п п В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 88.

[3] Эта мысль В.Беньямина, высказанная в его эссе «Рассказчик», цит. по статье М.Ямпольского «Платонов, прочитанный Сокуровым». — В кн.: Сокуров. СПб., 1994, с. 43.

тального исхода. Но вдруг на улице незнакомый милиционер («согласно внутренней инструкции»!) отдал ему честь, и — мир перевернулся. Этот жест вежливости потряс старика. «Не знаю, — задумчиво произносил Яхонтов, — может ли быть, что такая мелочь и такой, в сущности, пустяк могли сыграть известную роль в смысле перековки характера...» — замолкал и долго смотрел в зал. В финале Яхонтов подчеркивал идиллию — как сказку, но и как то, чему полагалось быть по справедливости»[4].

Читаем рассказ дальше. «Безусловно, козлика жалко. Но только он отчасти сам виноват: зачем без спросу пошел в лес гулять»? Над вымыслом слез проливать не стоит, когда столько реального ужаса вокруг. Кроме того, козлик сам виноват. Но дальше речь идет о том, как следует преодолевать ужас и как воспитывается «нормальная здоровая» реакция. «...И когда дошли до грустного места о том, как козлик пошел в лес, Митя начал всхлипывать. Маленький Володя, увидев это, обернулся к Мите, сделал страшное лицо и громким голосом запел... Тут Митя не выдержал и зарыдал еще больше». Сначала не надо было плакать, потому что «это нарочно, а не на самом деле», потом Володя «нарочно» громко запел. Да, «все надо делать с учетом изменившейся обстановки. Иначе получится абсурд», — эти слова своего отца Зощенко хотел, чтобы дети запомнили как заветы на скрижалях.

Но абсурд — загадка — получается в любом случае.

(В рассказе «Медицинский случай» от внезапного испуга онемела девочка. Ее привели к врачу-дубине, который считал, что «на все надо находить причину и выбивать поленом». И пациентка, «обратно испугавшись» с помощью доктора, действительно заговорила. Правда, слегка свихнулась и стала придурковатой.)

«Я не хочу, чтоб он плакал и боялся, — говорит маленький Володя. — Дети должны быть храбрыми». А храбрость исключает жалостливость. И тогда Митя решил больше не бояться. После того как его специально напугал брат. «Дети снова запели песенку. И Митя храбро спел ее до конца. И только одна слезинка потекла у него по щеке, когда дети закончили песенку: «Оставили бабушке рожки да ножки». Маленький Володя похвалил младшего брата, простив ему «слезинку ребенка»... И теперь Митя «почти *никогда* не плакал».

В первом рассказе герой врет, так как испугался, но, покаявшись, от испуга излечился. Во втором пугает брата, тем самым избавляя его от страха. В третьем демонстрирует сверхбесстрашие, в четвертом волю. А пятый начинается с того, что уже его самого «царское правительство боялось как огня»!!! Как в этом же цикле выясняется, его боялось не только правительство, но и трудящиеся! Рассказы о Ленине — энциклопедия видов, жанров и оттенков Страха. Физиологического, исторического и экзистенциального.

В третьем рассказе возникает и личный для Зощенко травматический «образ воды», преследовавший его всю жизнь. Оказывается, Ленин «так плавал, что всех приводил в удивление». И вновь — это тотальное *все, всегда, никогда* — крайние точки максималистских противопоставлений, и остановка времени, нечто незыблемое как вечность, или вечное безвременье («либо пан, либо пропал», «тот, кто песни петь и слушать не умеет, тот не будет счастлив никогда», «кто был ничем, тот станет всем», «смело мы в бой пойдем и, как один, умрем в борьбе за это» — никого не останется).

«Один его знакомый, вспоминая о прошлом, говорил, что в Швейцарии было страшное (!) озеро, где постоянно тонули люди. Это озеро было очень глубокое. Там были холодные течения, омуты и водовороты. Но Ленин *бесстрашно* плавал в этом озере. Этот знакомый ему однажды сказал, что надо быть осторожным — тут тонут люди.

— Тонут, говорите? — спросил Ленин. — Ничего, мы-то не потонем.

И тут же заплыл так далеко, что еле можно было видеть его». С одной стороны, это замечательное горделивое «мы-то не потонем» звучит как угрожающий сигнал тревоги «безумства храбрых», той тревоги и того страха, которые слишком далеко зашли и очень глубоко въелись. С другой же, реальное воспоминание — так заплыл, что не видно стало — по мере чтения рассказов начинает казаться метафорой постоянного неузнавания Ленина: все, кто на него смотрит и с ним общается, его, за редчайшим исключением, не видит.

В первом рассказе мы узнаем, что Ленин был правдивый шалун. Во втором, что козлик поплатился жизнью за то, что пренебрег рабским послушанием. Расплата — неизбежна. В третьем храбрый и смелый шалун-революционер исключается из университета. Тем не менее он обещает матери непременно закончить высшую школу. Следующий — притча о здоровом человеке с железной волей, которого «нарочно» обманула мать (как он «нарочно» испугал Митю), чтобы он стал еще лучше и бросил курить. Она нарочно сказала, что траты на папиросы отражаются на хозяйстве, а прак-

[4] Крымова Н. Владимир Яхонтов. М., 1978, с. 276.

тический довод для революционера-протестанта — закон. За нарушение закона — тюрьма. «Другой человек на месте Ленина целые бы дни плакал и страдал в этой камере. Но не такой человек был Ленин. Он и в этой камере целый день работал», готовился писать «очень нужную книгу «Развитие капитализма в России». (Ср. зощенковские воспоминания: «Я пробую работать — не могу... Я заставляю себя сидеть спокойно! Заставляю себя работать хотя бы мне это стоило жизни».) В этом рассказе появляются, наконец, мистические черты удивительного человека, удивляющего всех, кого он встречает на своем пути. Магическое воздействие на окружающих и артистический дар иллюзиониста.

Но этот рассказ еще и пародия на «таинство причастия» самого Мессии.

Сидя в камере, Ленин делал из хлеба чернильницы и писал молоком, буквы оставались невидимыми, но над огнем они проявлялись. Об этом знали все революционеры. Однажды в камеру ворвался надзиратель, захотел отобрать чернильницу, но Ленин положил ее спокойно в рот и прожевал. Надзиратель удивлен: «— Что вы делаете? Вы чернильницу кушаете! Ленин говорит: — Вы, кажется, ослепли. Это не чернильница, а хлеб... «Наверное, у меня испортилось зрение. Мне показалось, что он чернильницу кушает». И с этими словами надзиратель ушел... И всякий раз, когда приходил надзиратель, Ленин спокойно брал свою чернильницу и тут же съедал ее», «причащаясь» к собственной революционной плоти и одновременно показывая фокус-покус, обманывая врагов — слепцов, следящих за ним, мучеником святой идеи, в тюрьме. Трюкач, заглатывающий «благую весть», которую он тайно стремится распространить, мистификатор, превращающий хлеб в чернильницу, молоко — в чернила, чтобы насытить страждущих духовной пищей, и как бы пожирающий самого себя, утратил в этом цикле то, что было в революции «огромно и величественно», а предстал как таинственный персонаж обыденной, непредсказуемой реальности.

(В рассказе «Мещанский уклон» «приличная» публика вытолкнула из трамвая пассажира Растопыркина, так как он вошел туда с ведром краски и с грязной стремянкой. «Трамвай для публики или публика для трамвая — это же, говорит, понимать надо», — недоумевает маляр, переводя на местный диалект нетленное: «Человек для субботы или суббота для человека».)

Удивительно, что в этом цикле не знакомые с Лениным лично, или никогда с ним не встречавшиеся, его *не узнают*. Его не знают. И Ленин — до поры, до времени — не признается, что это именно он. «У Ленина было много врагов. У него было много врагов потому, что он хотел заново переделать всю жизнь». Но он хотел эту жизнь переделать только для тех, кто работает! «И он не любил тех, кто не работает. Он про них сказал: «Пусть они вообще ничего не кушают, если не хотят работать!» Это многим не понравилось. И враги Ленина непременно хотели его убить. И они подговорили одну злодейку убить великого вождя трудящихся, Владимира Ильича Ленина». В зощенковской «библии труда», в переложении ее в притчи для детей (недаром Мандельштам требовал памятника писателю во всех городах, или хотя бы в Летнем саду, как для дедушки Крылова) провозвестник новой жизни, опасаясь врагов, не раскрывается, а совершает свои деяния анонимно. (Каждый помнит, что Иисус, исцеляя больных, усмиряя стихию, насыщая голодных, просил никому об этом не рассказывать. Каждый также помнит, что после Воскресения, встретившись по дороге в Еммаус со своими учениками, он не был узнан.)

Рассказы о Ленине написаны в 40-м году. Вечно живой, живее всех живых, он все же принадлежал к иному (загробному, тридесятому) миру и не мог покушаться на трон нынешнего «царя Иудейского». Ленин режиссируется в зощенковских притчах как жесткий, но справедливый, великий, но скромный, всех устрашающий праведник, помнящий (см. последний рассказ цикла) давным-давно не актуальный завет «не убий». Сверхостроту он приобрел накануне войны, не только уничтожившей, но

и морально сломавшей миллионы людей. В 1945 году Яхонтов «звал кого-нибудь из друзей на Белорусский вокзал, куда приходили эшелоны с фронта. Говорил, что ему надо посмотреть лица. Стоял на перроне, стиснутый толпой... Он оглядывался как-то потерянно, всматривался, тихо говорил про себя: «Чем их утешить? Как они теперь будут жить, после всего, что там увидели?»[5]

Речь, понятно, идет не о возможности сочинять «стихи после Освенцима», но об отчаянном зощенковском жесте — о расставании со своим даром юмориста.

В седьмом рассказе один русский революционер, бежавший из царской тюрьмы, оказался в Швейцарии и мечтал увидеть Ленина, о котором он «много слышал хорошего». Ленин, к счастью, приехал и должен был выступать в «Кружке русских рабочих», куда и отправился этот эмигрант, прихватив «за лапку» своего сына. В клубе сидел Ленин и читал газету, но рабочий подумал: «Наверное, Ленин не приедет». А этот незнакомец (Ленин) сказал рабочему, чтобы он отпустил мальчика погулять. «Нет, мой мальчик Донат еще очень маленький, — возмутился рабочий. — На дороге ему будет скучно играть, и я боюсь, что он тогда выйдет на улицу и заблудится. Лучше мы тут с ним посидим, подождем, когда приедет Ленин». Тогда Ленин — магический помощник — берет мальчика, чтобы он не заблудился (тут аукнется всегдашняя убежденность бесстрашного человека: «мы-то не потонем»), идет с ним гулять и даже покупает ему символическую игрушку: лодочку с парусом. Имя мальчика — Донат, означает подаренный. Подаренный Ленину и Лениным одаренный, он пустил лодку в фонтанчик. «Ветер надувал паруса, и эта лодочка великолепно шла, управляемая рулем. И мальчик был так доволен, что смеялся... и кричал: «Не бойся, матросик! Плыви вперед!»... А в это время наш рабочий ходит по залу и нервничает», потому что какой-то неизвестный увел сына. Но возникший было страх сменяется удивлением: «Ах, это и есть Ленин. А я считал, что это кто-нибудь другой — очень уж он простой и добрый. Он даже купил моему сыну игрушку». Этот рабочий слышал о Ленине много хорошего, но, видимо, ему ничего не было известно о его доброте. Необычайное открытие, если не чудо, состоит в том, что ожидания поклоняющихся Ленину рядовых революции не соответствуют его поведению именно потому, что он думает не о себе, а о людях. И даже ничто человеческое этому Неизвестному не чуждо.

(В мемуарной повести «Дафнис и Хлоя» Ю.Нагибин описывает вечера в доме философа Гербета, где собирались Пастернак, Нейгауз, Локс, а также член редколлегии «Правды», автор знаменитой статьи против Шостаковича «Сумбур вместо музыки» некто Резников, который «несомненно, котировался в этом кругу. Видать, он был человеком значительным, с сильным, хотя и примитивным умом... Резников был для них своего рода инопланетянином... Нейгауза по-детски радовало, что этот молодой большевик не ест маленьких детей и даже ходит изредка в консерваторию»[6].)

Как самый, казалось бы, обычный человек, Ленин встает в очередь в кремлевской парикмахерской (не обычный — потому что обычный в очередях и в зощенковских рассказах склочничает!). Эта очередь всполошилась — потому что знала: это Ленин, а не кто-нибудь. И решила пропустить вперед — последние да будут первыми. Но он нарушать порядок не привык. Тогда бросился в атаку рабочий Иванов, имеющий законное право уступить место Ленину, чтобы «занять последнее» — «первые да будут последними». «И парикмахерские мастера, *щелкнув ножницами*, тоже сказали... придется сделать, как предложил рабочий»... Потому что: «Это великий человек! Но какой он скромный». Скромный — значит, великий. Но этот рассказ опять начинается с того, что некий Иванов, как и швейцарский рабочий, мечтает увидеть Ленина. В парикмахерской он грустил, что Ленина так и не узнал. Но тут приходит Ленин, и Иванов «хочет получше его запомнить, чтобы потом рассказать об этой встрече». В рассказе «Ленин и часовой» его не пропускают в Смольный, так как опять он — неизвестный. Часовой стоит на посту. «Винтовка в левой руке. Револьвер сбоку. За поясом ручная граната. Настроение великолепное». Ведь враг не дремлет. И Ленина не опознают, пока он пропуск не показал. А старуху Федосью часовой просто так пропустил, потому что сразу увидел, что старуха несчастная, а главное — *безобидная*! В рассказе «Ленин и печник» некто Бендерин пилил дерево в лесу. Кто-то с ним поздоровался. Бендерин видит: «Перед ним стоит Ленин. А Бендерин, конечно, не знал, что это Ленин. И ничего ему не ответил. Только кивнул головой: дескать... не мешайте мне пилить». Почему он «конечно» не знал, что это

[5] Там же, с. 313 — 314.
[6] «Октябрь», 1994, № 9, с. 55.

Ленин, — загадка. Но все будто ослеплены. (В пародийной повести «Мишель Синягин» о поэте блоковского круга допущена на первый взгляд странная обмолвка: «...жизнь таких обыкновенных людей еще более понятна, еще более достойна удивления, чем, скажем, какие-то исключительные и необыкновенные поступки и чудачества гениального художника, пианиста или настройщика. Жизнь таких простых людей еще более интересна и еще более доступна пониманию». Удивительно то, что понятно? Интересно то, что доступно пониманию?)

Восприятие центрального мифологического героя этого цикла в высшей степени странно. Второй раз встретил Ленина Бендерин и опять надерзил, согнав его с травки, на которую сел отдохнуть утомленный вождь. Но за него вступилась сестра: «— Зачем вы так грубо кричите? Ведь это Ленин, председатель Совета Народных Комиссаров. Бендерин испугался...» Прибежал домой и сказал жене, что «пришла беда». Он нагрубил Ленину, и теперь не может себе представить, что с ним будет! Почему же он смертельно боится, что это за монстр такой, которым ведь маленьких детей не пугают!

Мы-то думали, что Зощенко написал рассказы о скромном, добром Ленине в черном пальто и кепке, а выходит, если внимательно читать, о страшном. Но... более нормальном, чем от него ждут!

Третья встреча, как в сказках, предстоит Бендерину с Лениным. В Горках испортилась печка. Послали за Бендериным двух военных! Они говорят: «...одевайтесь. Едем к Ленину в Горки. Бендерин испугался, когда услышал эти слова. ... — Ну, прощайте, Катерина Максимовна. Наверное, уж с вами больше не увидимся. Наверное, Ленин припомнил все мои грубости: и как его в поле пугнул и как дерзко ответил. Наверно, он все это вспомнил и решил меня в тюрьму посадить». Ни за что — за слово, хоть и грубое. Приехали в Горки. «Военные приводят Бендерина в комнаты. И навстречу ему из кресла поднимается Ленин... — Помню, помню, как вы меня на покосе пугнули. И как дерево пилили. Бендерин задрожал, когда услышал эти слова». Но Ленин позвал не для того, чтобы в тюрьму посадить. Все кончилось хорошо, и печник вернулся домой. «Я думал, что мы с вами не увидимся, — говорит он жене, — но выходит наоборот. Ленин — *это такой справедливый человек, что я даже и не знаю, что мне теперь о нем думать*». Страшненький рассказик. Конденсация всех страхов и трагических ожиданий. Когда печник услышал от Ленина приветливые слова, он «от радости дар речи потерял». Когда выяснилось, что Ленин — справедливый человек, а не злодей, все стало непонятно!

(Героиня «Волшебной горы» Клавдия Шоша объясняет мораль по-русски: «...нам кажется, что нравственность надо искать не в добродетели, то есть разумности, дисциплине, добрых нравах, честности, а скорее в противоположном, то есть в греховности, когда отдаются опасности, отдаются тому, что вредно, что съедает нас. Нам кажется, что более нравственно погибнуть и даже губить себя, чем сохранять...»[7].

Случился на банкете конфуз — рассказ «Иностранцы» — заграничный гость косточку проглотил: «Конечно, с нашей свободной точки зрения в этом факте ничего такого оскорбительного нету... У нас на этот счет быстро. Скорая помощь. Мариинская больница. Смоленское кладбище», а у «буржуазных иностранцев в морде что-то заложено другое... им там буржуазная мораль не дозволяет проживать естественным образом».)

Четырнадцатый рассказ цикла называется «Ошибка». И он — о страхе. Ленину для работы нужен был список коллегии Наркомзема. Но дежурной сотруднице он сказал: «Пожалуйста,

[7] Манн Т. Волшебная гора. — Собр. соч. в 10-ти томах, т. 3. М., 1959, с. 478.

дайте мне всю коллегию Наркомзема». О, это вечное — а подайте сюда Ляпкина-Тяпкина! Сотрудница удивилась. Но стала обзванивать всех по телефону, чтобы они немедленно явились. Ленин ждет — не дождется. Наконец, вызывает секретаря: почему, мол, такая задержка, когда такая срочность. Товарищ Фотиева пошла выяснять ошибку. Оказалось, что вызывают всех лично на ковер. Узнав это, «дежурная расплакалась... И она подумала, что ей попадет за это». Само собой, Ленин признал свою ошибку, ведь он неточно выразился, и все кончилось хорошо. Но молодая дежурная рассказала железной Фотиевой, что она работала машинисткой в одной канцелярии, где ее начальник продиктовал неверную фразу, свалил ошибку на машинистку и сказал, что ее надо выгнать с работы. Она проплакала семь дней. А у Ленина «такой справедливый характер», что даже не знаешь, что теперь о нем думать. Фотиева, как когда-то учил маленький Володя брата Митю, чтобы он не плакал оттого, что от серого козлика остались рожки да ножки, наставляет девушку: «Однако вам не надо было плакать: надо быть мужественной во всех случаях жизни».

Тем временем сходились члены Наркомзема, страшно огорчаясь, что им не удастся увидеть Ленина. Приобщиться к чуду. Но кто не встретится с ним, тот так ничего и не узнает! Ну, или воскликнет, как недогадливый рыбак из рассказа «О том, как Ленину подарили рыбу»: «Мама дорогая, произошла ошибочка...»

Эти рассказы начинаются либо как анекдот: когда Ленин был маленький, когда Ленину было восемь лет, когда Ленину было двадцать шесть лет, либо с зачина сказки: «Однажды Владимир Ильич Ленин сидел в своем кремлевском кабинете и работал.

На столе стакан чаю. На блюдечке сухарь». Время было такое. А «он не мог позволить себе сытой жизни, когда голодала страна. И он даже чай пил без сахара». В следующем рассказе у некой Федосьи умер муж, который хорошо зарабатывал, и она пила чай внакладку! «А когда он умер, ей, конечно, стало плохо. И пить чай внакладку она уже не могла». Стала она хлопотать пенсию. Но ей не давали, объясняя, что муж «мало работал при советской власти». Федосья же надежды не теряла и обивала пороги. И тогда, чтоб отвязаться, ее послали к черту на кулички, то есть сказали, что только Ленин сможет ей помочь. Она и собралась в путь-дорогу. Дойдя до врат тридесятого царства, где вход так охранялся, что самого Ленина без пропуска не пускали, она спокойно вошла. И оказалась в заколдованном месте. Старушка бродит в неведении, как ей Ленина увидать. «Заглянула в одну комнату — нет никого. Заглянула в другую — видит, сидит человек за столом и что-то пишет.

Это был Ленин.

Тетушка, конечно, *не знала*, что это Ленин. Она подумала, что это сидит какой-нибудь служащий». Опять, как швейцарский рабочий-эмигрант, как печник, Ленина, «конечно», узнать невозможно. Как в сказках, птица — не птица, а заколдованная царевна, волк — не волк, а заколдованный принц, так и здесь, не простой служащий, а Ленин. Поди, догадайся, не пройдя испытаний. Если не убьет — а ведь мог бы, раз все горазды ожидать самого плохого. Федосья ищет Ленина, но он не признается. Однако по волшебному слову этого Неизвестного она мгновенно получает пенсию. Насытил Ленин, как шапка-невидимка, старуху. И уж задним числом, когда она узнала, кто ее облагодетельствовал так, что она смогла себе купить сахару и мануфактуры, пришлось ей, конечно, пожалеть, что Самому низко не поклонилась. Кажется, что эти встречи происходят в какой-то ирреальной стране, в странном месте, где все знают Ленина, но никто его не узнает!!!

Когда Ленин в Кремле пил, как в тюрьме, пустой чай и жевал сухарь, к нему приезжает управляющий рыбным делом попросить денег на ремонт лодок и покупку сетей: «А то рыба, не дождавшись советских сетей, уплывает в английские воды». Но пришел он не с пустыми руками, а с копченой рыбой в подарок голодающему гению. Ленин хорошо поговорил с рыбаком, попросил ловить побольше рыбы, «чтобы уменьшить голод среди населения», но подарка не взял! Потому что «у нас в стране дети голодают». Рыбак смущен, ничего не понимает, напирает, что рыбка вкусная, что «поймали прямо в воде» — не где-нибудь. Но тут опять наступают секунды страшного ожидания. «И вдруг рыбак видит, что Ленин позвонил. «Мама дорогая, — думает рыбак, — что же это получилось?» Небось заметут. Но оказалось, что рыбу он посылает в детский дом и от имени детей благодарит рыбака. А говорят, что чудес не бывает. Одна рыба, правда, самим Лениным посланная, способна накормить детский дом, подобно тому, как несколько рыб в Евангелии насытили тысячи... Не говоря о том, что рыба в раннем христианстве — символ Христа.

Да, «у Ленина было много врагов». Не потому ли каждый, еще не познакомившись, и в нем врага подозревал? В мире искаженных представлений самым сногсшибательным становится открытие — опознание Ленина не как мстительного убийцы. Правда хорошо, а счастье лучше.

Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок.

•

Трагикомический парадокс этих рассказов состоит в том, что Ленин оказывается здесь лучше, чем о нем думают. Хотя никто и без того не оспаривал его величия. Даже наоборот. Его любили, никогда не видя, но чувствуя каким-то другим зрением. Его любили прежде всего жертвенной любовью... Именно счастливые исходы поэтому выбивали всех из колеи. Ошеломляли, как нечаянная радость. На абсурдной логике несоответствия поведения этого чудо-авторитета ожиданиям новообращенных построены все рассказы о Ленине. Но поскольку здесь привыкли ждать только худшего, или в лучшем случае ничего не ждать, человек вознаграждается нежданно-негаданной реакцией чудо-юда. Которому всегда больше дозволяется, чем даже оно себе может позволить.

Предфинальный рассказ возвращает нас в пещерные времена, «когда никто не умел делать эти сладкие вещи»: пирожные, сахар, конфеты, но когда «люди не растерялись, что не было сладкого». Они стали следить за пчелами. Зная, что пчелы кусаются, они их не испугались! Заглянули в дупло, попробовали мед и с тех пор занимаются пчеловодством. Ленин, призванный привести пещерных жителей коммуналок к новому завету, к сладкой жизни, к тому, «чтобы жизнь еще более улучшилась», подолгу беседовал с одним пчеловодом. Но никто, даже Ленин не знал, где он живет. А он как-то раз ему очень понадобился. «Тогда Ленин никому ничего не сказал, вышел из дома и пошел в поле». Пошел туда, не знаю куда, и дошел до цели, нашел дом, как герой волшебных сказок. Пчеловод, почему-то скрывавшийся, а может, из предосторожности адреса никому не давал, очень удивился. И спросил, кто показал дорогу. Узнав, что пчелы, за которыми шел Ленин, удивился еще больше. Тут дошло до него, что Ленин «великий человек и великий гений», что в каждом деле он умеет «находить что-нибудь особенное». Той же дорогой, но уже без пчел, вернулся Ленин домой. Магическую помощь в странствиях сказочным персонажам оказывала Баба-Яга и другие персонажи загробного, иного царства. Но Ленин объяснил свою удачу... наблюдательностью.

Наконец, в последнем рассказе — своего рода метафоре звериного страха советского человека Ленин предстает на охоте. Не случайно, что «Ленин очень любил охотиться». (Сталин, кажется, не любил, но его последыши на Олимпе в охоте толк знали.) Ленин «охотился на уток, на глухарей, на зайцев и на волков. Но и на лисиц он тоже любил охотиться.

Лисица — хитрое животное. И поэтому охотиться на нее очень интересно». Далее следует рассказ о том, как лиса любит занимать барсучьи норы — парафраз сказки о лисе, выгнавшей зайца из избушки. И наконец, выход на охоту Ленина, которую «устроили очень организованно»! Развесили флажки, расставили охотников, и «Ленину показали место, где ему стоять» и откуда удобно стрелять. Вдруг выбежала очень красивая лиса. Остановилась, «замерла в неподвижной позе. Только хвост ее нервно качался. И испуганно сверкали ее круглые глазенки с вертикальными зрачками». Мы помним, что козлик, которого слопал в песенке волк, отчего рыдал жалостливый Митя, был «отчасти сам виноват», ведь он пошел в лес без бабушкиного разрешения. И лиса виновата, ведь она — хитрая, и норовит чужой дом занять.

«У Ленина было много врагов... потому, что он хотел заново перестроить всю жизнь». И, наверное, кого-нибудь выселить с насиженных мест, из теплых гнезд в норы, а из подвалов — наверх, к здоровому солнечному свету. Тем более, что он очень заботился о здоровье и всегда занимался физкультурой. Так вот: «Лисица не могла сообразить, что ей делать и куда бежать. Сзади собаки, впереди человек с ружьем». Знакомая мизансцена, здесь же — обманка. «Ленин вскинул ружье, чтоб в нее выстрелить. Но вдруг опустил руку и поставил ружье в снег, к ногам». Зощенко, как сказал о Ленине пчеловод, «великий гений», награждает в са-

мой страшной сказке цикла убийцу милосердием. Совершает гуманистический жест, отодвигая страх и роковые предчувствия. Идет сороковой год. И травля (в том числе за детское невинное «Приключение обезьянки») — охота на Зощенко — еще впереди. Оправдывая Ленина по Станиславскому («в злом ищи, где он добрый»), он заслужил «мягкое наказание», а не расстрел на поляне: «Сзади собаки, впереди человек с ружьем».

(«...В нем было мистическое... он видел мир не таким, как все... то, что он пишет, совсем не совпадает с этим видением... он рассказал мне, — вспоминает Т.Окуневская, — как в гражданскую войну, когда он был офицером белой армии, они заняли какой-то город на севере... и кутили в офицерском собрании, Михмих сидел за карточным столом и вдруг вскочил, выпрыгнул в окно и побежал по саду, через минуту ворвались красные и всех... перестреляли... и пришло мне в голову: ты от бабушки ушел, ты от дедушки ушел, ты от смерти ушел, а вот от советской власти не смог...»[8])

Красавица лисица, оправившись от испуга и не дождавшись выстрела, улизнула. Надежда Константиновна, которая тоже была на охоте, не поняла, почему Ленин не выстрелил. Ленин ответил против всякой логики: «Очень уж красивая была... Пусть живет». Охотники удивились, ведь лисица близко стояла и «даже не бежала». Когда же узнали, отчего это произошло, совсем растерялись. Потому что всем известно: «Чем красивее лиса, тем она ценнее. Я бы в нее выстрелил», — сказал один из охотников — организаторов травли.

«Но Ленин на это ничего не ответил».

Кто-то обязательно должен безмолвствовать: либо народ, либо дедушка Ленин. Кто-то тереть луком глаза, чтобы заплакать, как в «Комедии о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», кто-то утирать слезы от громоподобного хохота, читая Зощенко. А кто-то, слушая его рассказы, и вовсе не улыбнется.

«Поминки» — произнес Яхонтов название рассказа. «Не так давно скончался один милый человек...» Это прозвучало так, что никто в зале не улыбнулся. Яхонтов не изменил ни голоса, ни собственного облика. Сказового говора, принесшего Зощенко славу, не было. Совсем другой голос, строгий и серьезный, раздавался со сцены»[9].

Это рассказ о том, как сослуживца умершего выперли с его поминок. Он промаялся три дня и пришел за утешением к автору. «И когда он ушел, — серьезно и торжественно произнес Яхонтов, — я подумал о том, что те же самые люди, которые так грубо выгнали его, наверное, весьма нежно обращаются со своими машинами... И уж, во всяком случае, не вышвыривают их на лестницу, а на ящике при переноске напишут: «Не бросать!» или «Осторожно!» После этих слов, от которых у сидящих в зале, выражаясь языком Зощенко, «зажало где-то в животе и защемило где-то в сердце», следовали секунды молчания. Слова об осторожном обращении с людьми прозвучали не только ново, они как-то ошеломили»[10].

Зощенковская «библия труда» должна была быть сцементирована некой нормой жизненного поведения, незыблемым законом, не только цивилизующим, но и гармонизирующим несчастное раздрызганное сознание «варваров». К которым, понятное дело, он относился без всякого презрения. В фельетоне «Больные», который начинается сентенцией рассказчика: «Человек — животное довольно странное», пациенты в очереди на прием к врачу соревнуются друг перед другом, у кого болезнь лучше, то есть сильнее и страшнее, заходясь в обидах и оскорблениях.

Банальная склока, возникающая в любой очереди, — аналог коммунальной кухни, где, как на средневековой площади, прилюдно наказывают преступников, даром что за украденный ежик, например, для прочистки примуса, не исчерпывается здесь только гротескной, фельетонной моралью. В лучшем положении оказывается тот, кто попадет в наихудшее. В новеллистике Зощенко экстаз поражения (особенно на театре военных действий, то есть в мизансцене коммунальных скандалов) есть сильнейшая защитная реакция зощенковского героя, пережившего экстаз социальной победы, но оказавшегося неприспособленным к нормальному, не экстремальному существованию.

Двойственность (по крайней мере двойственность) Зощенко, поэта мусора и проповедника мистического в этом пространстве здравого смысла, «здорового и сумасшедшего», не могла, разумеется, испариться в его детских рассказах. В финале цикла «Леля и Минька» Зощенко признается, что следовал отцовскому завету все делать «с учетом изменившейся обстановки» и поэтому избежал соблазна писать по старым правилам, ведь «изменилась жизнь

---

[8] «Искусство кино», 1994, № 8, с. 118.
[9] Крымова Н. Цит. изд., с. 272.
[10] Там же, с. 274.

и публика». И «был до некоторой степени счастливым». Но напоследок Зощенко наносит контрудар: «Впрочем, еще в древние времена один мудрый человек (которого вели на казнь) сказал: «Никого нельзя назвать счастливым раньше его смерти». Это были тоже золотые слова».

Поскольку на то, чтобы стать счастливым раньше смерти, Зощенко положил жизнь в буквальном смысле слова, он должен был еще и преподать уроки изживания самого страха перед жизнью.

Все рассказы о Ленине скованы, как одной цепью, этим мотивом.

Отвага Зощенко, не написавшего ни строчки о Сталине[11], необоримое чувство опасности героев его цикла о Ленине замаскированы многосмысленностью его трагикомических притч для детей и взрослых, трактовка которых зависит от... интонации и жеста рассказчика.

В 1939 году, за шесть лет до того, как любимец публики, гениальный Яхонтов бросился из окна, он делает программу из произведений Зощенко (после Пушкина и Достоевского). И решается «показать другого Зощенко», который написал о своем впечатлении артисту 17 января 1940 года: «Очень жалею, что мы не повидались... что-то плохо было с сердцем и нервами. В таком виде я обычно сижу в одиночестве... Все больше убеждаюсь, что Вы сделали удивительную работу. Я был (в силу особых свойств характера) замаскирован смехом. Но Вам удалось, не повредив тканей рассказа, сохранить и смех, и другие чувства. Вы передаете мои чувства с огромной силой и это поразительно, как Вам это удалось. Можно, пожалуй, спорить о пропорции — *вероятно, я сильней и мужественней, чем иной раз получается в Вашем рисунке*, но это не беда — общий характер правилен... Не сомневаюсь, что Вы поразительно прочтете то, что задумали, — комические рассказы — Баня, Аристократка, История болезни... Это будет сенсация. И многим актерам будет не по себе»[12].

Разбирая программу Яхонтова в своей книге об артисте, Наталья Крымова пишет: «Для слушающих стало ясно, что артист принципиально проходит мимо того зощенковского «говора», к которому привыкли... оказалось, что говор, «маска» прикрывают в авторской личности нечто очень важное, для людей не менее ценное, чем блеск «выработанного» языка, наглядное мастерство композиции, своеобразие «чуть измененного» синтаксиса... Яхонтов еще не сталкивался со случаем, когда автор был бы так озабочен, чтобы не обнаружить собственной души и собственное лицо»[13].

«Я вырасту большой, — вспоминает Зощенко свою детскую обиду, — и узнаю, почему бывают виноваты люди, если они решительно ни в чем не виноваты». Этот вопрос занимал его и по отношению к своим героям, и к своим читателям, перед которыми он чувствовал не только «литературную вину». Ведь проповедничество Зощенко, самого демократичного и едва ли не самого эстетского советского писателя, связанное с навязчивой идеей дать простому человеку спасительные «ключи счастья», касалось прежде всего путей обретения духовного освобождения. Но поскольку здоровый дух поселяется в здоровом теле, сначала надо излечиться от неврозов и интеллигентских предубеждений. В 1937 году Чуковский записывает в дневнике: «Был в Сестрорецке, виделся с Зощенко. Говорил с ним два часа и убедился, что он великий человек — но сумасшедший. Его помешательство — самолечение»[14].

---

[11] Сам Зощенко, судя по воспоминаниям Ю.Нагибина («Вспоминая Михаила Зощенко». Л., 1990, с. 443), истинной причиной постановления ЦК 1946 года считал рассказ «Ленин и часовой» из ленинского цикла, «в котором изображен некий грубый партийный чиновник — «человек с усами»: Сталин узнал себя в нем и затаил до времени злобу». — См.: Художник и власть. Публикация, предисловие и примечания Арлена Блюма. — «Звезда», 1994, № 8, с. 81.

[12] Крымова Н. Цит. изд., с. 282.

[13] Там же, с. 275.

[14] Запись в дневнике от 16 августа 1937 года.

Всем известно, что антифашистская повесть (так Зощенко определял «Перед восходом солнца»), которую он приравнял к бомбе, призванной разорваться в лагере противника, ударила по нему самому. Но ведь и борьба Зощенко с собственными неврозами на самом деле была формой непрекращающегося надрыва, а убежденность в том, что абсурд можно излечить логикой, свидетельствовала о сверхидеализме отнюдь не утописта, трезвого человека, трагически завершившего «историю своей перековки».

Поиски и утверждение здравого смысла[15] — иррациональная самозащита рационалиста, антиромантического чувственника Зощенко (петербуржско-украинский замес) в избранном литературном пути. Сначала занять место пролетарского писателя, во что бы то ни стало не быть маргиналом (путь, противоположный Булгакову), а потом трансформировать проповедническую традицию русской литературы. Булгаковская биография Мольера, над комедиями и фарсами которого надрывало животики все французское общество: от обывателя до Короля-Солнца, могла бы стать прообразом еще не написанной биографии Зощенко. То, как именно Булгаков представлял Мольера в славе, на сцене — в провальных трагедиях и успешных фарсах, — в ипохондрии, за работой или при смерти, есть в некотором смысле ключ к осмыслению судьбы нашего «короля смеха» в эпоху абсолютистской монархии.

Пережив в юности попытку самоубийства, Зощенко превратил свой не-уход в позицию, в трагический выбор, а не только гениально ответил на социальный самозаказ. Но, добровольно протянув руку пролетарию и пуще всего боявшийся стать парией (или подпольным человеком), не смог избежать и этой участи.

«Ты можешь ошибаться, — приводит слова Зощенко Слонимский, сказанные им в 1928 году, — считая, что романтика и лирика украшают мои молодые вещи. Это не украшает, это построено на ужасе... Вообще-то, если говорить обо мне, то я не верю, чтобы я смог изобразить благодушный организм... Я хочу быть нормальным, здоровым человеком... Вот напишу «Записки офицера», у меня положительный тип будет... я стану приблизительно здоровым, нормальным человеком и напишу совершенно здоровую вещь со счастливым концом, авантюрную — «Записки офицера»... Я знаю, что надо быть здоровым человеком, чтобы их написать. Ты смотри, я не курю в течение года, я не пью, веду размеренный образ жизни, второй год лечусь...» То он курил, то бросал курить, пьяным не бывал никогда, но «Записок офицера» так и не написал... «Построено на ужасе», «я не верю, чтобы я мог изобразить благодушный организм», а с другой стороны — «у меня там положительный тип будет», «здоровая вещь со счастливым концом» — вот обычный диапазон его настроений, повторяющийся мотив при наших встречах»[16].

Вместо «Записок офицера» он написал построенные на ужасе рассказы о Ленине — «здоровую вещь с положительным типом и со счастливым концом».

Простой советский человек новейшей цивилизации, которую, как вызов, принял дворянин Зощенко, становится незадачливым, несчастливым, недалеким героем его поэмы о России, независимо от того, слесарь он или профессор, монтер, артист или банщик. Опущенный в повседневность (и как будто ей равный), он ее воспринимает как мировую катастрофу или первозданный хаос, в котором еще не выкристаллизовались законы целого. Зато существует истерическая диктатура случайной — невменяемой разуму бредовой или опасной ситуации. «В одном магазине произошел такой исторический разговор. Я говорю: — Нет ли у вас... Заведующий уныло высморкался в рукава и сказал: — Нету... — Позвольте, говорю, я же еще не сказал, что мне нужно. — Да нету... Ну что же вы в самом деле — маленький, что ли!» Но *маленькие* у Зощенко — именно *взрослые*.

В детском рассказе «Глупая история» четырехлетний мальчик разучился ходить и все время падает. Мать понять ничего не может, отец в панике — «Наверное, он вчера конфетами объелся», доктор ничем помочь не может и даже надевает очки, «чтоб получше видеть, как мальчик падает». Но тут пришел другой мальчик, Коля, и — увидел! Оказалось: «у него одна штанишка болтается, а в другой засунуты обе ноги. Вот почему он и падает». Слепые взрослые, которые, как говорит разрешивший путаницу с ножками-штанами ребенок (в «Репке» недоставало маленькой мышки, чтобы помочь сильным, не потянувшим трудную задачу), «вечно что-нибудь напутают», — как бы предисловие к «слепым» в рассказах о Ленине. Эти слепцы (и в ленинском цикле прорицатели) воспринимают его либо перпендикулярно собственным, искаженным представлениям, либо

---

[15] См. мою статью «В маске рыжего». — «Знание — сила», 1995, № 6.
[16] Слонимский М. Михаил Зощенко. — В кн.: Вспоминая Михаила Зощенко. Л., 1990, с. 98, 95, 96.

вовсе не узнают — «не видят». Но любят. «Я маленькая девочка, играю и пою, я Сталина не видела, но я его люблю». Истоки легендарной любви — в неведении.

Все рассказы о Ленине — это притчи о мифологии восприятия «положительной нормы» как абсурда.

Среди душераздирающих воспоминаний о детстве в «Перед восходом солнца» есть одна, как мы бы сегодня сказали, концептуальная картинка. Оставшись один дома, мальчик решил облегчить жизнь рыбкам, плавающим в аквариуме, вытащил их из воды, и они околели. Пришла мать и, увидев плачущего ребенка, сказала: «...не притворяйся идиотиком. Рыбки созданы, чтобы жить в воде». Я горько плачу от обиды. Я сам знаю, что рыбки созданы, чтобы жить в воде. Но я хотел избавить их от этого несчастья». Нормальное существование рыбок казалось ребенку (испытывавшему к тому же ужас от воды) безумием. Но этот случай — в каком-то смысле метафора предназначения Зощенко (как он его понимал), пытавшегося «обустроить» среду обитания нового человека, которого невозможно вытащить из петли бесконечного идиотизма, как рыбок — из воды. Задохнется.

Зощенковские рассказы для детей и детские рассказы о Ленине написаны для инфантильных взрослых, для первых послереволюционных христиан, которые еще не приобщились к библейским заповедям. «Взрослые вечно что-нибудь напутают». А В.Яхонтов в своей программе для взрослых после рассказа «Расписка» об одном ухажере, который взял со своей барышни расписку, «мол, в случае чего и если произойдет ребенок, то никаких претензий ко мне иметь не будете», неожиданно читал детские стихи Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо».

Сквозь цикл «Леля и Минька», построенный как иллюстрация заветов[17]: не укради, не лжесвидетельствуй, чти родителей своих и т.д., проходит мотив, все более — по мере «оздоровления» писателя — насущный для Зощенко, мотив будущего одиночества, связанный в первую очередь с его отлучением от читателя.

Рассказ «Тридцать лет спустя». «Мои родители очень горячо меня любили, когда я был маленький. И они дарили мне много подарков. Но когда я чем-нибудь заболевал, родители буквально тогда засыпали меня подарками... А моя сестренка Леля почти никогда не хворала. И она завидовала, что я так часто болею». Тогда Леля решила притвориться больной. Обман раскрылся, девочку крепко наказали, лишив подарков на целый год, а мама сказала: «Это ненормальная и даже сумасшедшая девочка. Иначе я не могу ничем объяснить ее поступок». Прошло тридцать лет, и Зощенко понял, что обманула она «для чего-то другого». Он поехал к сестре в Симферополь, и она призналась: «...я хотела, чтобы и меня так же, как тебя, все любили и жалели, хотя бы как больную». Ведь это кажется, что любят только храбрых, сильных, умных. На самом деле — больных. В прямом и переносном смыслах. В детском рассказе «Самое главное» формулируются универсальные, в том числе и советские, ценности. «Только храбрые люди хорошо живут на свете». А хорошо живут те, «кто побеждают врагов, тушат пожары и отважно летают на самолетах. И за это все любят храбрых людей. И все их уважают. Дарят им подарки и дают ордена и медали». Но бесстрашие в зощенковских рассказах приобретает внебытовой экзистенциальный смысл. Все любят только самых лучших или самых худших, а не «просто» человека.

В 1928 году Шкловский дает метафору гран-диозной роли Зощенко, самого популярного русского прозаика, который «имеет хождение не как деньги, а как вещь. Как поезд»[18]. Этот метафорический поезд добрался до сегодняшнего дня и выпустил из вагона Леню Голубкова. Если зощенковские гротесковые — сюрнатуральные персонажи довоплощали образ его читателей, то нынешний человек улицы — главный персонаж рекламы, вызывающий презрение культурной публики, материализовался в... деньги. Зощенковский поезд — реальная вещь — трансформировался в фантомные деньги, с помощью которых Леня Голубков, Иван-дурак, надеялся соединить свою американскую мечту с халявой по-русски и таким образом преодолеть собственную социальную маргинальность. Не в том смысле, чтобы стать «героем», а чтобы быть просто нормальным человеком.

«Вася, как вы думаете, о чем поет соловей? На что Вася Былинкин обычно отвечал сдержанно: — Жрать хочет, оттого и поет».

---

[17] О библейских мотивах этого цикла см. Линда Х. Скаттон (США). Цикл рассказов «Леля и Минька». Выделение важнейшего. — В кн.: Лицо и маска Михаила Зощенко. М., 1994, с. 318 — 330.

[18] Шкловский В. О Зощенко и большой литературе. — В сб.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, с. 16.

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

Посадил дед репку

Двое встречаются в вагоне скорого поезда. Один вместе с молодой женой едет на юг, к морю. Другой служит проводником и, несмотря на это, так и не научился засыпать под стук колес. Зато первый, имея деньги, и, судя по всему, деньги немалые, не может позволить себе ничего, кроме жиденькой кашки. Первый поселяется в лачуге второго, выгоняет собственную жену и подстраивает другому супружеский разрыв. Первого зовут Николаем, второго Олегом. У Олега когда-то было отчество — Петрович. У Николая была фамилия, которую Олег и не вспомнит. Олег был судьей, Николай — подсудимым. Олег присудил Николаю срок, и Николай этот срок отсидел.

«Посадил дед репку... А Репка вышел и посадил деда на перо»... — пересказанный по фене басенный сюжет содержит модель целого жанрового подвида, замешанного на повторной встрече экзекутора и выжившей жертвы. Коллизия закручивается в зависимости от фигуры центра. Если посмотреть глазами «деда», получится роман Джона Макдональда «Палачи», дважды перенесенный на экран под именем «Мыс страха». Если же встать на точку зрения «репки», варианты возможны самые разнообразные: от крупномасштабного «Однажды в Америке» до пятиминутного эпизода в старой гангстерской картине «Враг общества». Ровно пять минут требуется персонажу Джеймса Кегни, чтобы нажать курок у виска человека, некогда отправившего его за решетку.

Хотя конфликт и разворачивается по-разному, как таковой он возможен только на основе некоей общественной константы. Один исполнил закон, другой от закона пострадал. Смысл их свидания постфактум проясняется лишь в непрерывности подзаконного измерения. Закон один. Он был, есть и будет, а в законе каждый получает мотивы личных рефлексий и право на индивидуальную драму, то есть персональная свобода и персональный выбор заключаются в праве одного нарушить закон, а другого — трактовать его так, а не иначе.

В фильме Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова «Пьеса для пассажира» закона больше нет. Время словно перевернуто. Бывший судья — формалист, педант и буквоед — выкинут на обочину. Недавний преступник, в прошлом студент-заочник, аккордеонист и умница, вознесен на верхушку официально заблатневшего мира. От кого теперь защищаться и кому мстить?

Личные отношения в продолжающемся времени есть повод для драмы. Слом времен означает трагедию. Если бы хоть полусловом, хоть намеком экс-судья признался в индивидуальном произволе, было бы яснее и проще. Закон, известно, как дышло. Куда повернешь, туда и поехали. Не сдержался, передернул статью, послушался мимолетной неприязни — понятно. Получи перо в бок и помни — за все в мире надо платить. Но очкастый юрист потому и разносит чай по вагонам, что никогда не поддавался эмоциям, судил не сам, а именем Уголовного кодекса. Тем и сделался неугоден. Мстить ему — значит мстить прошлому, которого больше нет. Время обанкротилось, кончилось, публично покаялось и исчезло. «Сейчас я никакой не жулик, я двигаю прогресс!» — в истерике вопит Николай. «За то же самое сейчас памятники ставят. Из золота. Жулики жуликам», — солидно соглашается Олег... Студенту-аккордеонисту от этого не легче. Золотой памятник он если и получит, то скорее всего в виде надгробия — сидел тяжело, рас-

---

«ПЬЕСА ДЛЯ ПАССАЖИРА»
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер В.Абдрашитов. Оператор Ю.Невский. Художники В.Ермаков, А.Толкачев. Композитор В.Лебедев. Звукооператор Л.Тереховская. «Арк-фильм», Роскомкино. 1995.

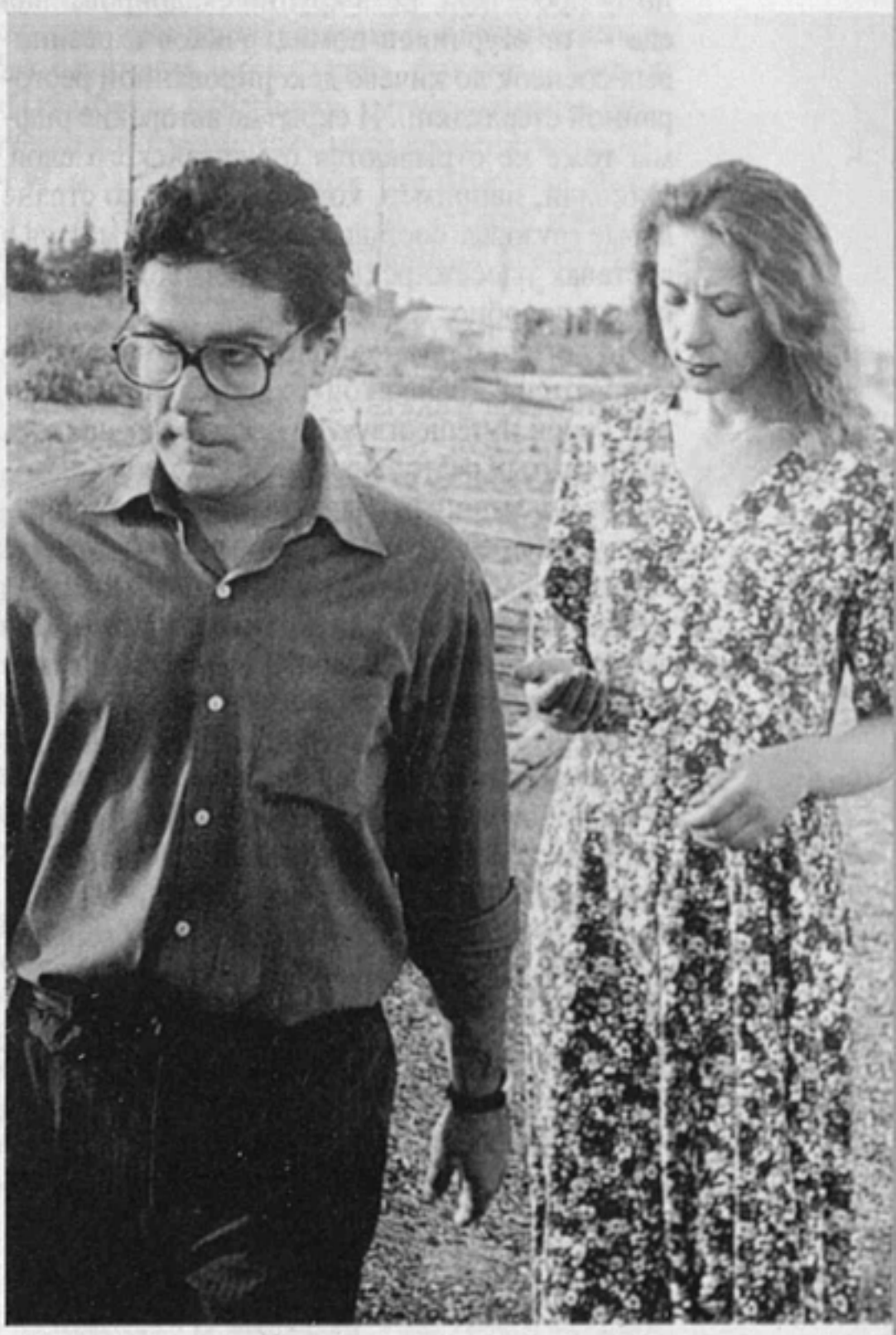
платился за грехи юности отбитыми почками. Тем временем умерла дочь. Первую и, судя по всему, любимую жену не простил, выгнал сам. Вторую, беременную, и не очень любимую — тоже. Припадки-отключки. Выжженная душа. Каинова печать отверженности и отчаяния...

А виновник всех бед тут же. Поправляет очки в полной уверенности в неуязвимой правоте. И водочка на халяву ему «мягкая» и путана «сладкая». И стол, накрытый для трапезы-судилища, кстати — давно горяченького супчика не хлебал...

Тех, кто следит за работой Миндадзе и Абдрашитова, их новый фильм, появившийся в год двадцатилетия совместной деятельности, с самого начала должен был насторожить. Кризис времени отразился в бывшем советском кино куда глубже и прихотливее, чем кажется на первый взгляд. Главное тут не финансовая бедность и не отсутствие творческих идей. Гораздо актуальнее, если можно так выразиться, пластический дефицит. Совершенно непонятно, кого и что снимать в кино — искусстве, целиком построенном на некой социальной фотогении, на устойчивых кодах и эмблемах обыденности, делающих игровой фильм, может быть, еще более объемным документом культурного архива, чем фильм неигровой. Длящееся безвременье не знает не только своей драматургии, но и самой внешности. Кто или что может попадать на экран? «Макдоналдсы» или разрушенные монументы? Красные пиджаки или пятнистый камуфляж? «Новые» или «старые» русские, бандиты, «лица кавказской национальности» или «жители ближнего и дальнего зарубежья»? Сама лексика указывает на преходящий, искусственный статус гражданских амплуа и несформулированность общей коллизии. Как, скажите на милость, сочинить примитивнейший триллер, если, закрутив сегодня сюжет вокруг крупной суммы денег, завтра зрителя только насмешишь, потому что он как раз за эти деньги купил билет.

Из этого тупика кто-то оглядывается назад, так появляется ретро от «Прорвы» до «Русского рэгтайма». Кто-то нагружает современными аллюзиями классику, кто-то тренируется в авторской каллиграфии. Кто-то воздвигает миф на пустом месте. Например, «Лимиту» — романтический симулякр, компенсирующий отсутствие предмета навалом престижных аналогий. Для Миндадзе и Абдрашитова выпадение из времени обещало быть особенно губительным. Их парный эффект сложился из ритуалов и стандартов советской жизни 70-х — начала 80-х годов. Заурядное судебное дело, дорожно-транспортное происшествие, военные сборы — мимолетные эксцессы вдруг переворачивали стабильный порядок вещей, вскрывали изнанку реальности, ее тоску и экзистенциальный дискомфорт. При этом топография сюрреалистических ловушек ничуть не исключала, а даже повторяла контуры обжитых общественных пространств. Настолько, что прежние фильмы режиссера и сценариста вполне непринужденно вписывались в жанрово-тематический диапазон официального советского кинематографа. Кто, в самом деле, станет оспаривать, что «Остановился поезд» — производственная кар-

«Пьеса для пассажира».
Проводник — С.Маковецкий, Инна — О.Мысина.
Фото А.Родькина



тина, а «Плюмбум» поднимает проблему «легко ли быть молодым?».

Если бы речь в «Пьесе для пассажира» шла только о примирении авторского дискурса и киноматериала, задачу следовало бы считать выполненной. Больше того, отлученность персонажей от всяких объективных координат было бы соблазнительно прочесть и как прямую формулу актуального конфликта, и как обратную метафору кинопроцесса. Время самоустранилось, предоставив героям блуждать в поисках коллизии. Фильм тоже занят самоидентификацией. Сохраняя бытовые фактуры, он все равно оставляет ощущение пустоты, незаселенности. Есть приморский городок, палисадники, заборы... Цветы, которые на продажу разводит супруга отставного законника. Он сам, пылящий на велосипеде по станционному проселку... Есть крупно скадрированная еда — от огурчиков-помидорчиков и резиновых сосисок до кичево декорированной ресторанной стерлядки... И скрытые авторские рифмы тоже не отрываются от житейского слоя. Николай, например, когда-то гонял по стране левые грузовые составы, а Олег теперь мается в составах пассажирских. Это символично, но правдоподобно; так могло быть.

Но логика и плоть происходящего все равно упираются в края какой-то зрительной впадины. Герои путешествуют в пустых вагонах, сидят в пустых ресторанах, легко входят и выходят из больничных палат, пересекают безлюдные улицы, ездят по свободным автострадам. Агенты, берущие на пляже подельника — Батю, материализуются из ничего и тут же исчезают. А моторная лодочка на морской глади появляется ровно в тот момент, когда автомобиль с отрубившимся Николаем вот-вот под этой гладью исчезнет.

На вступительных титрах «Пьесы для пассажира» герои представлены со старомодной театральной вежливостью: поименно и с указанием возраста. История (в сценарном варианте она называлась еще откровеннее — «Большая постановка жизни»), едва доказав свою аутентичность, тут же признается в условной сконструированности. Персонажи говорят разбытовленным языком, лица второго плана являются и исчезают с легкостью пешек в чужой игре, а дефицитная формула непридуманной социальной драмы мерцает в области каких-то иных, неявных отношений. Проще всего это было бы определить притчей. Но притча склонна расширять непосредственный материал до иносказания, а авторы «Пьесы...», наоборот, — сжимают его до своей постоянной темы ненависти, зависимости мужчин, повязанных общей виной и не им принадлежащей тайной. Где тайна и в чем вина — не так важно. Важно, что действие переключается в воспаленный, болезненный, биоэнергетический регистр, в котором участники меняются возрастами, масками, коммуникативными паролями и судьбами.

Студент-уголовник, сыгранный Игорем Ливановым, выглядит старше и мудрее судьи Сергея Маковецкого. Арбитр рядом со своей бывшей жертвой просто пацан. С одной стороны, оно понятно: семь лет в зоне никого не молодят. Олег же Петрович принадлежит к тому типу «гомо политикус», который старится не с возрастом, а с продвижением по службе. Поскольку его турнули с первых же ступенек номенклатурной лестницы, он так и остался мальчиком-мутантом, впрок тренирующим сановное «собственно говоря». С другой стороны, встреча этих разноположенных людей, очевидно, уводит от обманчивой возможности компромисса или хотя бы внятного итога. Они влекут (или их влекут) нездешние силы, потому, чем более изощренные козни строит обидчику постсоветский Монте-Кристо, тем выше взлетает тот, словно отнимая последние капли жизни у бывшего клиента. Жизнь переходит от одного к другому. В финале один приглашает сам себя на суицидный банкет, а второй склоняется над морем и, роняя в прибой слезу, шепчет: «Это был ты...»

«Пьесу для пассажира» очень легко ругать. За то, в частности, что, отыскав конфликтное уравнение времени, авторы тут же перевели его в собственную систему отсчета, в координаты тревожной метафизики, которая так будоражила в прошлом, но которая нынешнюю эпоху как будто даже обедняет. Впрочем, как бы ни нуждалась в законах и заповедях любая эпоха, кто знает, по какому расписанию двинется и куда придет поезд, в котором однажды встретились два пассажира.

МАРИНА ДРОЗДОВА

К вопросу о витальности

Размышления о стиле в контексте нынешнего момента отечественного кино могут быть, как кажется, обусловлены лишь добронравной тягой к академизму или праздным стремлением анализировать тени и намеки в их бестелесности, не касаясь предметов как таковых. Ибо категория стиля как некой эстетической позиции, в пределах своих — гармоничной, в данном моменте отечественного кинематографа существует в основном в отрицательных формулировках.

Поэтому, очевидно, первое, что надо оговорить, это особое «убожество» стиля (ставим кавычки, чтобы отвлечься от оценочности и придать слову приличествующую номинативность). Оно — естественное следствие всеобщей нашей нелюбви к здешней жизни. Загадочные «все» не любят разное, а иногда, возможно, кое-что даже любят, но нелюбовь перевешивает; то есть некоторые не любят что-то конкретное, но в основном неприятие — онтологическое (отдельные мазохистские гурманы не отменяют вектора). Закономерно, что атрофия вкусового ощущения реальности отражается на воспроизводимых в кадре интерьерах, одеждах, еде, питье, средствах передвижения, а также еще иногда даже морях, лугах, горах и проч.

И дело не только в гражданах — государство громоздко, ничего не делает со вкусом, неостановимо шарахается, руша интерьеры и натуры. И уже нет у него оголтелой идеи, способной вкусовые ощущения заменить или подменить — на манер гашиша, который восточные люди добавляют в плов для усиления аппетита гостя.

Так что разговор о стиле следует, наверное, сузить до темы, наличествующей в кадре фактуры, ее осмысления, ее драматургической функции. И здесь видятся два принципиальных направления: «старая» фактура доброкачественной нищеты и «новая» — криминогенная реальность. В контексте первой хотелось бы затронуть кинематограф Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе, в контексте второй — проблему витальности отрицательного героя.

Доброкачественная нищета

Начнем с Абдрашитова и Миндадзе, ибо именно в их кинематографе по мере постепенного ухода от бытовизма все более заметно удивительное умение запечатлевать бесцветность и безымянность «советской» фактуры. Уже в «Плюмбуме» ощущалась метафизическая безучастность предметного мира времен стагнации. А «Пьеса для пассажира» уже отмечена абсолютной отвлеченностью предметного мира от интеллектуальных и чувственных перипетий, занимающих персонажей.

История начинается в голом купе; затем домразвалюха около бетонного(?) завода. Белесое, «пыльное» тонирование светлого времени суток, кратковременно влажная — ненадолго оседает пыль — темнота. Центр кадра пустоват, персонажи если статичны, то располагаются по краям, если двигаются, то их как бы уводит на периферию. Подобное описание, конечно, грешит условностью, однако оно верно на уровне ощущения конструкции пространства. При своей внешней реалистичности и обыденности оно тщательно выстроено. Скучающая безразличность фактуры ощущается авторами уже не как случайность, а как артикулированный стиль на уровне построения кадра.

Тут, как я полагаю, планировался даже контраст с эпизодами эпикурейства и «лучшей жизни», знаком которой становится в фильме «большая еда». Но любопытно, что витальная фактура авторам практически не удалась — она выглядит нарочитой, неживой, совершенно бутафорской. Почти так же было когда-то в «Слуге». Там драматургически требовались мощные гарнитуры, архитектурная глыба хора,

---

Статьей Марины Дроздовой мы начинаем дискуссию о стиле постсоветского кинематографа. Продолжение дискуссии читайте в следующих номерах «Искусства кино».

особняк — как зримая тоталитарная масса. И все это было ввезено и расквартировано в кадре, но вело себя чопорно, служа новым господам с большой неохотой. Тогда из-за этого предательства со стороны меблировки задуманная эстетика так и не вышла за пределы лабораторности. И в «Пьесе...» вновь наблюдаем предательство фактуры, призванной символизировать роскошь, хотя ставка была сделана не на «мертвую» материю, а на богатство животно-растительного мира, перешедшего в иное — кулинарное — измерение.

Абдрашитов — Миндадзе в некотором смысле — «вавилоняне», они чувствуют космическую сущность реальности; и им удается артикулировать взаимонаправленное движение пространств, их сгущение, растекание, сосредоточение вокруг человека, диалог с ним, как неким космическо-физиологическим объектом. Примерно этим же сложным прилагательным можно определить и тот характер противостояния-объединения людей, который разрабатывается этим кинематографом. Всегда казалось, что, несмотря на последовательность, с которой авторы постепенно отдаются своему «древнему», с конфессиональной точки зрения, восприятию, они не представляют себе целиком объемности и принципиальности своего дара и легко смешивают его с бытовым реализмом или ошибочно распространяют на драматургию предметного мира (которая основывается на иных законах). Магическое существование неживой материи — не их сфера. То, что им удалось запечатлеть в «Пьесе...» гармонию пустоты вконец «истертого» пространства логичной, прочной «советской» нищеты (как основы всего), свидетельствует о ее «метафизичности», поглотившей и стулья, и столы, и крыши, и их названия. Все здесь поиздержалось до состояния «Руанского собора вечером».

«Пьеса для пассажира».
Батя — Ю.Беляев, Пассажир — И.Ливанов
Фото А.Родькина

Бесспорно, типажи главных героев в «Пьесе...» отлично подобраны к общей «палитре» и стилевому решению. Свойства хамелеона, присущие Сергею Маковецкому (в набоковском смысле) и Игорю Ливанову (в журнально-каталожном), дают возможность обоим сливаться с фоном, обесцвечиваться (при несравнимой методике и психосоматических эффектах). Они сменили здесь тоже по-разному барражирующих окружающие слои атмосферы Сергея Шакурова, Юрия Беляева, Олега Борисова как главных действующих энергоносителей.

Маковецкий выглядит идеальным интерпретатором авторской идеи. Его герой (Проводник) близорук и, наверно, идентифицирует поверхности, плоскости и горизонтали очень приблизительно, зато он остро реагирует на температуры. Печеный — от костра — куриный окорок вызывает его плотское внимание, наводя на резкость рассеянные ощущения. Жаркость соседки, призванной совратить его бойль-мариоттовским способом, меняет ритм функционирования, бесконечно лояльного в своем равнодушии и потому открытого для влияний тела Проводника.

Но, к сожалению, антагонист Маковецкого (Ливанов в роли Пассажира) далек от его виртуозных реакций на колебания пространства, которые моделирует режиссер. Не слишком понятна его «иллюстративность», единственный смысл которой можно углядеть в том, что средь зыбучих, тормозящих передвижений пыльных атмосфер «Пьесы...» его плоский, «полиграфический» образ, как «обрывок газеты на

ветру» (возможно, по смыслу это и требуется).

Значимым представляется также «телесное», энергетическое противостояние Пассажира и его коллеги по прозвищу Батя в исполнении Юрия Беляева. Холеному в своей усталости от интриг судьбы Коммерсанту противопоставлен вакхический, своего рода прачеловек. Сверкающий золотыми коронками и дохристианской алчностью, он выглядит самым сильным визуальным акцентом во всем фильме.

Злодеи: язычники и клерки

Если позволить себе трактовать образ Бати шире, чем единичный персонаж отдельного фильма, то можно говорить о нем как о варианте российского криминального героя — бандит «от земли», шикарствующий в своем «языческом» разбое, персонаж почти былинный по своему витальному ощущению реальности. Это редко артикулируемая альтернатива заимствованному из американского жанрового кино типажу головореза-клерка периода индустриального скачка или «великой депрессии».

Наверно, и отечественный «рынок» злодеев неоднороден (есть и интеллектуальные, и спортивно-силовые направления), но, как кажется, искусственность основной массы отечественных боевиков — следствие того, что неточно найдена сама эстетика бандитизма: туда, где исторические предпосылки и сюжет требуют «средневековой» резни, помещают костюмы-тройки и длинные пальто гангстеров времен «великой депрессии», не давая себе труда заметить, что это аналогично водружению электронных весов на прилавок рынка XVII века.

Здесь мы близко подходим к проблеме витальности отрицательного героя в нашем жанровом кино, а именно — к ставшему традицией отсутствию названного качества в «плохих» и «злых». Легко можно заметить, что бандиты американского криминального жанра полноценны в той системе моральных координат, в которой они существуют, и по-своему «шекспироваты». Отечественные аналоги, как кажется, не видят иного смысла в своих бойнях, кроме физкультурных (хотя, конечно, некультурных) упражнений, необходимых для поддержания жизнедеятельности. Отечественный бандит, как правило, дается на экране одной краской — тотальной злости, в то время как его американский коллега относится к своему скверному ремеслу как к профессии, и образ его допускает любые прочие, кроме профессиональных, составляющие. «Нашему» некогда заниматься еще чем-то — чистить зубы, выбирать рубашку, есть картошку, — ему все время надо вымещать свою агрессию, и делает он это, пользуясь несколькими жестами-масками и являя собой бойца «трагедии дель арте».

В отсутствии как внутренней драматургии характера, так и внешней живости «виновато» (помимо создателей) объективное несоответствие оригинала копии уже в силу здешнего опоздания с буржуазной революцией на пару веков. Механическая передислокация через океан не дала ожидаемого результата. С другой стороны, здесь, как мы видим, налицо общие беды отечественных отрицательных персонажей, включая «гнилую интеллигенцию». Всех их традиционно долго маринуют перед тем, как наделить равными драматургическими возможностями с положительными. Возможно, здесь виновато некое ложное представление о добродетели, не позволяющее опускаться до культивирования прелестей, являющихся достоянием в разной мере избранных? Помноженное на равнодушие и скупость восприятия? Но так или иначе, наш «среднестатистический» автор боевика все еще слабо представляет, чем, например, отличается ход «иномарки» от «Жигулей» или как кожа боссов ощущает перемену косовороток на костюмы-тройки, сатина на шелк. Подобные вопросы пока не имеют ответов, и практически вся обнова сидит так себе.

Есть одна фраза Набокова (написанная по поводу берлинского детства его ребенка): «Хотя сами мы были бессильны, мы с беспокойством следили, чтобы не наметилось разрыва между вещественными благами в его младенчестве и нашем».

Использованная наоборот («...чтобы наметился разрыв...»), она описывает стремление наших богатых в первом поколении радикально трансформировать место своего проживания и бытования. Этот переделанный мир с трудом обживается озирающимся чувством постановщика (дизайнера по мере способностей), и потому нет в нем полного бескорыстия формы и содержания. Это не бросается в глаза, но и совсем не заметить этого невозможно: здесь дело в тенях, которые люди отбрасывают на предметы, и наоборот. Помимо общего потока это наглядно проявилось в «Лимите», где чертоги частной собственности, будучи снятыми на кинопленку, кажутся «шалашом для рая». Зато стилистическим достижением смотрятся подсвеченные снизу — с реки — высотные дома: они похожи на ночные ларьки, создавая убедительный образ-упрек.

Гэтсбиобразные детишки

Однако в нескольких короткометражках, снятых на Высших курсах сценаристов и режиссеров, уже появилась фицджеральдовского толка легкость в портретах нашего времени. Хитросплетения рэкетирских войн обретают здесь свободную жизненную логичность, персонажи руководствуются здравым смыслом судьбы: как жертвы, так и — нападающие. На смену опасливой позиции, с которой в пресловутой первой волне боевиков оценивались разбойники (тут реклама социального страха, и натурального, и требуемого жанром), приходит любопытство гражданина и романиста, причем это та меланхолическая точка зрения (и «трансцензуса» тоже), где любопытство столь сильно, что в сущности превращает гражданина в романиста. В результате образы и гадкие, и жалкие, и дивные припудрены трогательной героикой времени — именно потому, что естественны в своей типажности.

Их типажность базируется не на внешних поведенческих клише (перенесенных из американских боевиков или доставшихся в наследство от блатной эстетики), а исключительно на душевной предрасположенности к тому или иному типу существования, пробуждаемому хлопотливой лирой предпринимательства. Здесь особенно интересны, показательны и драматургически продуктивны герои нашего времени, которые вовлекаются в невесомую, без топонимии, и оттого пленительную область бизнесменья, что влечет многих «безвекторных» людей, как иных манит театр, обещая неведомые превращенья и перевоплощенья. Называть их романтиками было бы слишком. Они не столько романтичны, сколько не расстаются с трогательной доверчивостью, иногда тайной, иногда явной, к тому, что расположение звезд вдруг сделается для них удачным. Конечно, они совершают много разнообразных действий, но рассчитывают на них с большей или меньшей долей формальности (в целом уповая на звезды).

Подобные построения можно характеризовать как «подростковые». И в нескольких учебных короткометражках происходит буквализация метафоры: подростковость как тип сознания превращается в фактуру сюжетов.

Детки в фильме Сергея Сараджева «Этот прекрасный мир», любезно улыбаясь и протирая стекла, отвинчивают бампер автомобиля, который притормозил на светофоре. Через джазовый шлягер «This wonderful world», что несется из приемника автомобиля, этот первый эпизод связывается со вторым, как бы метафорическим, в котором детишки обретают гэтсбиобразную изысканность облика и светски проводят время в ресторане. В финале камера опускается к ножкам их кресел, и мы видим, что тот же автомобильный воришка подпиливает одну из них. «Я с детства хотел быть гангстером», — резюмирует он.

Конструкция любопытна: сначала детишки — жанровые персонажи, которые при желании могут быть рассмотрены как метафора; потом они — знаки в чистом виде; потом в условном пространстве появляется жанровый персонаж. Многозначная и сентиментальная героика зарисовки проработана очень тщательно, наглядно и даже как-то по-старозаветному художественно.

В фильме Александра Велединского «Е.Т.» фигурирует юная банда, занимающаяся сбором и продажей информации (видеокамера, подслушивающие устройства, траектории передачи кассет из рук в руки и т.д.). Здесь нет картинной игры с идентификациями, которая присутствует в ленте С. Сараджева, зато есть своеобразная конструкция, в которой дети, играющие в слямзенные с видеоэкрана игры взрослых, оказываются образом взрослых, обделывающих свои хитрости с подростковым азартом и вполне подростковыми методами и методологией.

Подводя небольшой итог размышлениям, мы должны признаться, что сами замечаем расплывчатость предмета разговора и то, что он все время перескакивает с одного уровня на другой: с верхнего правого уголка кадра на волну фильмов или курсовых работ, с одного актера на позицию определенной социальной группы и так далее. Подобная рассеянность оказывается закономерной по нескольким причинам. Действительность сама по себе совершенно дискретна (с позволения сказать), она уплывает, утекает, меняется, не спросясь. Никто ничего ни о ком не знает, да и знать не может — целостная картина мира пала для общества как единой аудитории, оставаясь, возможно, отражением неких профессиональных пейзажей для соответствующих узких групп. В этом смысле ситуация сделалась достаточно средневековой и, может быть, после признания ее таковой отпадут как претензии к неосведомленности, так и попытки универсальных решений. Феноменально то, что наступил момент, когда отечественные кинематографисты столкнулись с движущейся (невесомой и неназванной к тому же) реальностью в чистом виде. Сейчас выигрывает тот, кто внимательно вглядывается в объекты и субъекты, замешивая их в истории и в Историю, исходя из локального ощущения преходящего момента. Тот же, кто использует общеупотребительные понятия, оказывается в плену быстро меняющихся обстоятельств.

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Сон во сне

Сужу по себе, но уверен, что со многими, видевшими фильм Виктора Аристова «Дожди в океане», случилось примерно то же самое: эта трагически незавершенная работа волнует больше, чем иные завершенные — несть им числа. И — вызывает вопросы. Причем они практически не касаются текстологии, то бишь «авторских прав». Ясно, что Юрий Мамин поступил порядочно и — хочется вспомнить некогда достойное слово — самоотверженно. Ясно также, что любая версия авторского материала будет уязвима, и дело не только в различии темпераментов и установок двух режиссеров, но в динамике развития самого Аристова — едва ли не самого загадочного отечественного режиссера первого ряда.

Кажется, будто он только сейчас по-настоящему начал раскрываться, что рамки «постгерасимовского реализма» были ему, во-первых, тесны, а во-вторых, реализм этот обнаруживал с ходом времени некие, не предусмотренные а-мифологической концепцией кинематографа, измерения. И в то же время «Дожди в океане» странным образом собрали воедино основные мотивы творчества замечательного мастера, и формальный «обрыв» повествования только подчеркивает завершенность взгляда на мир, воплотившегося в картине.

Не случайно она кажется настолько самоочевидной, что полемика вокруг нее, начавшаяся блестящей статьей Сергея Добротворского в «Ъ» от 13 октября 1994 года, касается больше природы дарования Аристова, чем конкретного фильма, и вряд ли дело только в печальном подведении итогов. Вообще, я думаю, лента побудит пересмотреть картины Аристова — отчасти так и случилось в Выборге, где эта работа была показана вместе с ранней короткометражкой «Свояки». Драматургический узел, завязанный в «Свояках»: непонятная боль, которая мгновенно скрывается в смешке, атмосфера провинциального абсурда и дуракаваляния, за которым уже не просматривается никакого смысла, — этот узел весьма и весьма напоминает сюжетную коллизию «Дождей в океане». Так сказать, с окончательной заменой тверди — хлябью.

Итак, вослед С.Добротворскому попробуем путь «флэшбэка» в недавнее прошлое. Опустим «Тростинку на ветру» — экранизацию романа Г.Маркова уважающие себя критики просто «не заметили». «Пороху» повезло — он появился аккурат осенью 1985 года. Тогда разом появилось несколько лент на военную тему, включая «Ради нескольких строчек...» Александра Рогожкина и — опосредованно — «Объездчика» Александра Бибарцева. «Порох» был принят, в общем, на ура. Еще не было никаких послаблений, но бывалые коллеги уже начинали оглядываться по сторонам и чуть иначе, чем всегда, интонировали по-прежнему бескомпромиссные суждения. На фоне других «военных» картин лента выигрывала в достоверности специфически «ленфильмовского» толка. «Порох» появился после «Торпедоносцев» и непосредственно перед «Лапшиным» и «Проверкой на дорогах» (обе картины Германа были сняты с полки в 1985—1986 годах).

У Аристова, работавшего на картинах Германа вторым режиссером, беспредельно разнообразным и живым был — фон. Или, как выражается С.Добротворский, — фактура. Герой же проходил сквозь нее, и казалось, что вплоть до самого конца никакого диалога между ними не случится. Просто еще один пленник своего времени, готовый палач, — но происходит чудо. Или возможность чуда. Однако чтобы она выявилась, герою надо было пройти через катастрофу. Душевное приоткрывалось благодаря чудовищному физическому, даже физиологиче-

---

«ДОЖДИ В ОКЕАНЕ» (ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ А.БЕЛЯЕВА «ОСТРОВ ПОГИБШИХ КОРАБЛЕЙ)
Автор сценария и режиссер В.Аристов. Оператор Ю.Воронцов. Художник М.Петрова. Композитор А.Гагулашвили. Звукооператор Н.Астахов. Фильм завершен Ю.Маминым. Киностудия «Улисс», «Ленфильм», при участии Роскомкино. 1994.

скому давлению на индивидуума. Если угодно, давление было тем условием, которое помогало индивидууму обнаружиться вообще. А так — сплошные команды, воля, экстремальные обстоятельства. И кругом — смерть, смерть, смерть.

Но тогда не обратили внимания на странный переизбыток всего этого — точнее, списали его на школу Германа. Однако это не совсем верно. Может, это теперь так кажется, но, боюсь, мифологическую природу кино он почувствовал раньше многих других. В условиях тотальной неправды о войне (говорю, естественно, об официальных «версиях») исследование ее мифологии средствами кича могло показаться кощунством, да в «Порохе» этого и не было. Но откуда тогда соединение несоединимого в «Сатане», где неподдельное зло действовало на уродливо-балаганном демонизированном «чернушном» фоне?

На рубеже 70 — 80-х в нашем кино кончилось то, что можно назвать религиозной субстанцией, будь то Бог у Тарковского, Человек у Германа, Свобода у Кончаловского. Ко всему этому пробивались, а обнаружили — миф. И с этой точки зрения, между «Прощанием» Климова и «Парадом планет» Абдрашитова больше сходства, чем у картин одного и того же режиссера, разделенных большим промежутком времени, будь то Герман или Шепитько. Пресловутая реальность и оказалась мифом, но до конца 80-х он воспринимался как ловушка (младшее поколение вышло из нее сравнительно легко, спроецировав энергию мифа на историю кино: «Одинокий голос человека» Сокурова, «День ангела» Сельянова и Макарова), а уж далее, после «всего», —миф стал условием полноценного киноповествования.

Но и в этом контексте Аристов резко отличался от перечисленных выше замечательных режиссеров, ибо он нашел потенциального зрителя своих картин, мыслящего в категориях мифа. Он заставил говорить коллективное бессознательное, что стало ясно с появлением ленты «Трудно первые сто лет», из которой во многом и вышли «Дожди в океане», — когда о предельных физических испытаниях (см. «Порох») рассказывается языком бульварного чтива и автор каким-то образом не уходит ни в пародию, ни в стилизацию. Оценим, кстати, проницательность Ирины Павловой, уже тогда (см. ее рецензию «Бедная Варя» в «ИК», 1989, № 10) объяснившей поворот от экзистенциального «пограничья» к предельно же насыщенной жизни в выдуманном (но не для героини) мире.

А в «Сатане», единственной «не моей» ленте режиссера, можно понять и то, какова расплата за соблазн этой искусственности, разросшейся до глобальных размеров и утратившей свою энергетическую силу. Бульварный роман, квазиромантическая утопия «бедной Вари» обернулась позднесоветской «чернухой» и полной обезоруженностью перед победительной анти-

«Дожди в океане». Симмонс — Ю.Беляев, Лилиан — А.Молчанова. Фото Е.Камского

жизнью. Сегодня критика, будто освободившись от гипноза, пишет о том, что у Аристова «телесность мира отзывалась в осязаемой вещественности экрана, мир был плотен, материален, непереносимо чувствен» (цит. по «Ъ», с. 13). Но только ли дело в ней? Может, потому-то вещественность и захватывала изображение, что для любой «метафизики» места уже не оставалось. Или она виделась автору изначально скомпрометированной?

В любом случае темные страсти, обуревающие героев последнего фильма режиссера, равно как и кичевые формы повествования (как если бы феллиниевский сюжет картины «И корабль плывет» вознамерился бы перерассказать, допустим, Кен Рассел), заторможены, словно в рапиде... Собственно, так и заканчивает ленту Юрий Мамин, остановив распечатанный и размноженный кадр.

Лента распадается на две неравные части. Совершенно завораживающая первая — пролог на корабле, где богатая публика бесшумно предается какому-то призрачному веселью; неопытная, но чувственная девушка (Анна Молчанова) грезит в ожидании принца; сыщик (Юрий Беляев) пытается поймать героя-любовника(Сергей Ражук), подозреваемого в убийстве жены... И вторая — психопатологическая, с сильной эротической подкладкой — робинзонада на ржавом остове какого-то корабля, где подозреваемый в преступлении, но ведущий себя благородно любовник гибнет от странной болезни, циничный сыщик овладевает отроковицей, а она... просыпается все на том же корабле и задумчиво глядит вдаль.

И хоть финал этот придуман Юрием Маминым и в общем разочаровывает, как всякая подчеркнутая неопределенность, боюсь, что в той же ситуации неоконченного фильма любая формальная завершенность раздражала бы еще больше. А так — словно нам притчу рассказали, но при этом то ли пролог мешает дальнейшему течению фильма (в материале эпизод на корабле был гораздо полнее), то ли вторая часть ленты уводит нас в сторону... Критик Александр Шпагин даже решил, что перед нами — чуть ли не два разных фильма (см. «Культуру» от 17 декабря 1994 г.).

Маминский финал я бы назвал возвращением героини в мираж, а не ее пробуждением. Ничего, в сущности, не произошло. У Аристова же всегда — происходит. Именно там, на экране. Душа зрителя для него — потемки, в том смысле, что табу. Будучи привержен весьма сильным средствам выражения своих эмоций, он оставляет зрителю зазор между экраном и жизнью, отнюдь не настаивая на их потенциальной тождественности и постоянно меняя по ходу любого своего фильма правила игры. И в этом смысле «Дожди в океане», при

«Дожди в океане». Лилиан — А.Молчанова, Картер — С.Ражук. Фото Е.Камского

всех уже известных читателю «но», — насквозь аристовский фильм, очень простой по сути, но весьма богатый снижающими и прочими оттенками. Простота тут, разумеется, полемическая. Гуляйте сколько хотите по экранной фактуре (а она и впрямь завораживает — оператор Юрий Воронцов делает чудеса), подставляйте мифологемы, трактуйте символы. Тайна картины — не здесь, не в авантюрно-метафорическом пласте, хотя, быть может, оказалась бы развернута в нем, если бы закончил картину сам мастер.

Итак, вспомним сюжетный посыл повести А.Беляева «Остров погибших кораблей», по которой Аристов написал сценарий (не имеющий, по утверждению коллег, с книгой даже и отдаленного сходства). Он очень прост: в безжизненном, пустом океане, в гиблом Саргассовом море обнаруживается целое маленькое государство, живущее по своим внецивилизационным законам. Это микромодель природной Вселенной, где торжествует право сильного и богатого. У Аристова же герои оказываются наедине с собой и друг с другом. Этот ржавый остов, где все время открываются новые и новые запасы необходимых для жизни предметов, — единственное, что у них есть и гарантирует если не спасение, то по крайней мере выживание на неопределенный период. У Беляева все дело, в конечном счете, именно в самоизоляции островитян. Они могут вернуться в мир, но — не желают. Или боятся. У Аристова дело не в возвращении, а в спасении. Чем дальше герои от физической смерти, тем ближе они к какому-то иному концу, а уж он выражается в таинственной гибели одного, в окончательном озверении — другого, и эти трагедии ни к чему не ведут. Побывали герои рядом со смертью — достало на какое-то время и благородства, и энергии. Ими двигало нечто большее, нежели просто желание выжить. Но в конце концов это желание охватило все их существо. И другая, неявная их природа — взбунтовалась.

Этого не было в «Сатане», где одно зло объяснялось, хоть и не оправдывалось, другим. Где не было выхода из порочного круга, ибо источник зла был везде — и нигде; оставались последствия. Но в «Порохе» при желании можно было увидеть «позитивную программу», которая возникала вопреки чудовищным испытаниям, выпавшим на долю героя. Концентрированное зло оказывалось возможным преодолеть, избыть, найти в себе что-то противоположное. Зло рассеянное, наносящее удары благодаря вечному «хочу», было непобедимо, да и не о победе фильмы Виктора Аристова. Вдруг показалось, что зло — в обстоятельствах. А если их смягчить или убрать? Жизнь огородила пространство, если угодно, мечты, поставила эксперимент. И потеряв ощущение последней черты, люди стали терять человеческое.

Разумеется, Аристов не моралист. К тому же, оговорюсь еще раз, способ повествования у него, как выразился Годар о Пазолини, «несобственно-прямое авторство». Героям он предлагает все новые и новые комбинации, как в шахматном этюде. Но фон прямо и непосредственно эволюционирует. От миражей корабля (допускаю, кстати, что драма вообще могла не покинуть его пределов, как у Кортасара в «Выигрышах») — к коварно-ласковой воде, где герои жили и пытались бороться, и далее — к ржавой палубе нового «Летучего Голландца», незаметно отнимающего все, что у них было, оставляя лишь иллюзию спасения.

О подробностях — то есть технологии, текстологии и гипотетических трактовках имеющегося материала — пусть судят те, кто был причастен к работе над картиной и помогал ее заканчивать, пойдя на понятный риск. Он оправдался. Лента дразнит и не отпускает, будто в ней дан «весь» Аристов, в разнообразных возможностях своей эволюции. Разбирать ее трудно — все очень просто по смыслу, но, как уже говорилось, эмоционально неуловимо, а интонация у Аристова решает все.

Для полноты впечатления не худо бы «издать» на видео материалы к фильму, наподобие тома в собрании сочинений, которому предстоит занять свое место на полке киномобителя или в музейном хранилище. Но место Аристова уже никто не займет — слишком «вычислены», рациональны все нынешние эксперименты с паралитературой, кичем и экзистенциальной драмой.

...В последний раз мы виделись, когда я был тайком — благодаря Юре Павлову — на черновом «прогоне» «Сатаны» в директорском зале «Ленфильма». Вышел — и напоролся на Аристова, хотя он не собирался дожидаться своих первых зрителей. «А что это за вражеский лазутчик на моем просмотре?» — с присущим ему изумительным юмором спросил режиссер. И улыбнулся.

Сентябрь 1994 — январь 1995

ЮРИЙ МАМИН:

«За красивого человека Виктора Аристова!»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. Несчастливая традиция нашего кинематографа: друзья и ученики завершают работу над фильмами тех, кому смерть не дала это сделать самим. Как получилось, что именно вам выпало эту традицию продолжить — приступить после смерти Виктора Аристова к монтажу его последнего фильма «Дожди в океане»?

Юрий Мамин. Заняться монтажом фильма меня попросила Надя Аристова. Попросила как друга их семьи. Ведь мы с Виктором были знакомы еще по театральному институту...

После института пути наши разошлись, и через несколько лет я встретился с Аристовым, когда он, поработав ассистентом, уже выполнял на «Ленфильме» обязанности второго режиссера. В этом качестве он делал с Германом сложнейшую картину «Двадцать дней без войны». Мне кажется, это была очень важная для самого Германа картина — она серьезно повлияла на его представления о кино. Как вы понимаете, она весьма отличается от его предыдущей «Проверки на дорогах».

Д.Савельев. Понимаю. И тем более отличается от «Седьмого спутника».

Ю.Мамин. Конечно. «Двадцать дней без войны» и «Иван Лапшин» открыли законы совершенно нового киноязыка. Советское ретро в кино — это «ноу-хау» Германа, и закрыл эту тему тоже он, а не Никита Михалков своим последним фильмом, что бы по этому поводу ни говорили. И дело здесь не в технике и не в технологии, а в иной системе киноповествования. Вырабатывалась она Германом вместе с Аристовым.

Д.Савельев. Его роль как второго режиссера была существенной?

Ю.Мамин. Она была колоссальной. Аристов просто изменил сложившиеся представления об этой роли. В работе он был абсолютно самоотвержен и искренне увлекался чужим замыслом, как своим. Он объездил всю страну и привез артистов, о которых никто слыхом не слыхивал: Юрия Кузнецова, Андрея Болтнева и еще многих. Алексей Петренко проявился в тех же «Двадцати днях...» совершенно неожиданно. В своих собственных фильмах Аристов раскрыл Светлану Брагарник. Он был в этом необычайно талантлив. Иногда я встречался с артистом и грешным делом думал: Господи, зачем же Виктор его на эту роль пригласил? А потом оказывалось: нет, он сумел разглядеть то, чего не сумел я. На площадке у Аристова были очень широкие полномочия. Он разрабатывал целые сцены, репетировал их. Есть режиссеры с разной природой. Вот Товстоногов черновых репетиций не любил — у него для этого была Роза Сирота. Также и Герман признавался, что репетировать с артистами не любит и не умеет. И что сейчас ему в этой работе Аристова очень недостает.

Д.Савельев. И еще он предполагал, что прекрасный второй режиссер совершил ошибку, став режиссером-постановщиком.

Ю.Мамин. Я не думаю, что он прав. Дело в том, что между Германом и Аристовым всю жизнь существовал некоторый спор. Вовсе не из-за каких-то разногласий. Просто окружающие люди любят создавать атмосферу конфликта. Видя, как Аристов на площадке репетирует с артистами, завистники пытались вбить между ним и Германом клин: мол, Аристов делает Герману кино. Конечно, Герману неприятно было все это слышать. Помимо всего прочего, это было неправдой: достаточно посмотреть фильмы Аристова и фильмы Германа. С кем бы ни работал Герман, он все равно останется собой. Большая или меньшая удача в работе с артистом — это не так принципиально. От одного кирпича все здание не обвалится.

Конечно, Аристов и Герман разные. У Аристова был свой путь, которым он шел последовательно. Может быть, только «Сатана» был отступлением от этого пути. А в «Трудно первые сто лет» его взгляд на мир очень необычен, хотя картина и сделана грубовато, лишена той упаковки, в которой умеют подать свой фильм как товар многие режиссеры...

Д.Савельев. Вы оказались в кинематографе с легкой руки Аристова?

Ю.Мамин. Да, в тот момент я ушел из «Ленконцерта», был без работы, и он пригласил меня на фильм Сергея Микаэляна «Вдовы», где сам был вторым. Потом мы работали вместе на картине «Прыжок с крыши» Владимира Григорьева. После окончания Высших курсов я вновь вернулся на «Ленфильм», и Аристов взял меня вторым режиссером на «Порох». Это была самая тяжелая картина в моей жизни.

Д.Савельев. Она вам далась тяжелее, чем впоследствии собственные?

Ю.Мамин. Много тяжелее. Фильм о первых днях ленинградской блокады. Ежедневные съемки в течение пяти месяцев с организацией артобстрелов, снега, ветра и всего остального. Актер простудился на съемках и умер. Обслуживавшие нас моряки упали в воду и замерзли. Очень тяжелая и кровавая картина, как и все, что делается по заказу к юбилею. Может быть, поэтому «Порох» был недостаточно оценен. Я вижу в нем просчеты в композиционном и сценарном решении, особенно во второй половине фильма, но вместе с тем считаю «Порох» самой пронзительной картиной о блокаде. И сделал ее человек, выросший в далеком Джамбуле. Но он чувствовал ту атмосферу гораздо острее и точнее, чем наши военные консультанты, у которых многое вызывало неодобрение. У него ведь было голодное детство: он вырос в многодетной семье и впервые увидел мясо, когда ему было шестнадцать лет. Снимать этот фильм стоило нечеловеческих усилий. «Порох» унес немало здоровья Виктора и впоследствии сказался очень жестоко. Он был очень больным человеком,но себя не щадил никогда.

Д.Савельев. За несколько дней до смерти он продолжал снимать «Дожди в океане»?

Ю.Мамин. Про кого-то другого можно сказать , что это подвиг. Но про Виктора не знаю: он просто не мог иначе. Без этого жизнь ему была неинтересна. Если он по каким-то причинам оставался без работы хотя бы недели на две, то начинал нервничать. Он стонал без работы.

Д.Савельев. Тем тяжелее, наверное, давалась ему история с бесконечными остановками съемок его последнего фильма?

Ю.Мамин. Безусловно. Но я думаю, что он сделал неправильный расчет. Он продолжал мыслить категориями, к которым мы привыкли по прежним временам. Что тогда было главное? Ввязаться в драку. Так или иначе, Госкино все равно должно было картину довести до конца и выпустить. Не выбрасывать же деньги на ветер. Единственное, что они могли — это лишить премии, урезать постановочные. Но кого это, по большому счету, пугало? Главное было — сделать фильм. Аристов не вполне понимал, что наступили совсем другие времена. И первоначальные государственные деньги еще ничего не решают. В итоге «Дожди» из-за отсутствия денег останавливались неоднократно. Исполнительнице главной роли Анне Молчановой, когда она появилась в группе, было шестнадцать лет, а сейчас уже ей скоро двадцать.

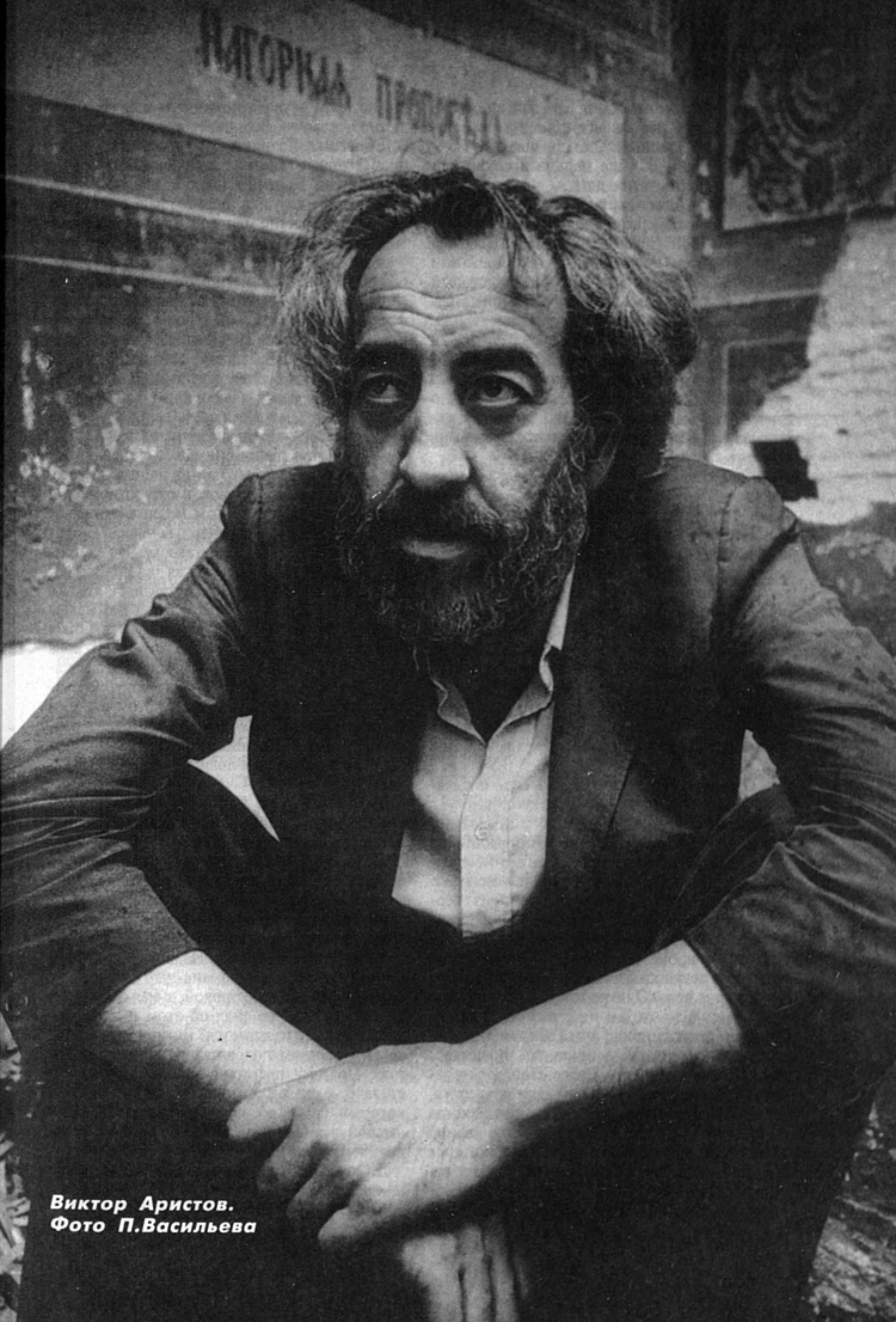
Д.Савельев. Замысел фильма возник у Аристова более трех лет назад?

Ю.Мамин. Это был очень давний его замысел — фильм по мотивам повести Александра Беляева «Остров погибших кораблей». Но его интересовала никакая не романтика, а проблема власти. В свое время его потрясла история преподобного Джонса, который увел на тот свет вместе с собой своих прихожан. Известие об этом облетело весь мир, я сам хорошо помню фотоснимок: на земле лежат тысячи бездыханных тел. Аристов хотел, каким-то образом использовав беляевские мотивы, создать антиутопию с размышлениями о государственности и проблеме лидера.

Я не совсем понимаю причины, по которым он решил к нему вернуться тогда, когда необходимость в эзоповом языке отпала. Но я даже не держал в руках первоначальный вариант сценария, который во время съемок неоднократно переписывался. Мне достался только уже отснятый материал. Надя Аристова попросила меня его смонтировать. Она сказала, что перед смертью Виктор много говорил с ней о будущем фильме. Действительно, она всегда была главным другом Виктора, без советов с ней он никогда не обходился, хотя прямого отношения к кино она не имеет. Ими вдвоем обсуждалось все, вплоть до актеров. Все счастливые находки и ошибки так или иначе связаны с ее участием. Надя считала, что я как друг семьи — единственный режиссер, кто не даст нарушить волю Виктора.

Д.Савельев. Впервые мы разговаривали с вами, когда вы только получили вчерне сложенный материал фильма. Тогда вы говорили, что находитесь в некоторой растерянности, потому что не можете придумать точный монтажный ход.

Ю.Мамин. Был такой момент. Первоначальный вариант, который был собран без отбора и сокращений, подразумевал, что фильм будет длиться более двух с половиной часов. Нужно было разобраться с каждым сюжетным куском: какое качество новый эпизод сообщает предыдущему и каким образом связан с последующим. Я решил сначала уступить воле Нади и



Виктор Аристов.
Фото П.Васильева

отстранился от монтажа, предложив ей с монтажницей поработать вдвоем: почистить материал, убрав все лишнее. Они просидели за монтажным столом больше месяца и сократили минут на десять-пятнадцать.

Д.Савельев. Вам показалось, что необходимо принять более энергичное решение?

Ю.Мамин. Да. Здесь необходимы смелость и решительность. Даже победительность. А они находились как бы внутри материала, который как раз и не был для них в необходимой степени чужим. Я это понял, когда сам приступил к монтажу и увидел, что в процессе работы над фильмом Аристов практически отказался от беляевских мотивов. В то время как съемочная группа по инерции жила воспоминаниями о прежнем замысле: а мы так делали, а мы это снимали. На самом же деле Аристов давно стал снимать совсем другое.

Д.Савельев. Во имя чего он отказался от прежнего замысла?

Ю.Мамин. Я решил проверить свою догадку и посмотрел материал, исключенный из версии, которая была после смерти Виктора смонтирована вчерне. И увидел, что убрано все, не имеющее отношения к сюжету: бессловесные сцены, танцы, пантомима. Но я увидел и другое: это имело прямое отношение к главной героине, которая по характеру отличалась от героини повести. Именно на молодой девушке и сосредоточил свое внимание Аристов. Этот фильм должен был продолжить его главную тему — раскрытие женского начала, — столь занимавшую его и в «Тростинке на ветру», и в «Трудно первые сто лет».

Д.Савельев. На главную роль в свой последний фильм он снова пригласил дебютантку?

Ю.Мамин. Аня Молчанова мне показалась очень способной девочкой во время работы на озвучании. У нее есть определенная необычность: импульсивность, взрывной темперамент. Смех, внезапно и легко возникающий из сдержанности. Аня очень точно выполнила свою задачу. Что такое фильм «Дожди в океане»? Он ведь очень прост. По существу, это дневник грез юной девушки. Понял я это вот как. Люди оказались в воде. Они не тонут и не умирают. Несмотря на то что им нечего есть и они неминуемо должны погибнуть, занимаются выяснением любовных отношений. Возникает любовный треугольник. Далее. Попадая на заброшенную баржу, они не съедают друг друга, гармонь или сапоги, как поступили некогда наши путешественники, получившие звания героев. Нет, они играют, пьют вино, которое там непонятно как обнаруживают. Короче говоря, ведут себя совершенно несообразно обстоятельствам. Абсурдно себя ведут. Но ведь это не театр — люди помещены в среду абсолютно реальную. Возникает противоречие?

Д.Савельев. Возникает. Вы его сняли, увидев происходящее глазами юной девушки?

Ю.Мамин. Конечно, такое могла вообразить только юная девушка, начитавшаяся каких-то романов и страстно мечтающая о любви — физической и духовной. И тело зовет, требует близости, и душа грезит о романтических чувствах. Кстати, Аристов наметил это еще в «Трудно первые сто лет» — там тоже были романтически-бредовые сны главной героини. Здесь же вся история становится сном, отражающим бурно развивающееся подсознание девочки. Взросление пробуждает бурные фантазии, и она начинает путаться между явью и сном. Когда я разгадал общий замысел, я сразу вернул в фильм все изъятые из него внесюжетные эпизоды, которые Аристов все же снимал, — теперь я понял, зачем. И каждому из них нашлось место. Например, там был эпизод, в котором героиня долго просыпается. Потом молчит и плачет. Служанка спрашивает: «Что случилось?» А героиня отвечает: «Так, приснилось». Что ей приснилось и почему такая долгая пауза? Все совершенно очевидно. Мне оставалось только выстроить фильм в соответствии с замыслом Виктора. Меня этот замысел так увлек, что я смонтировал все очень быстро. Это своего рода сон-дневник. Если бы молодая девушка рассказывала: а потом... а потом упали в воду... сначала упала я, а этот за мной... а потом я с ним целовалась, а тому отказывала... а потом на барже мы обнаружили вино и пили его... а потом мы играли в футбол и ловили рыбу... И так далее.

Д.Савельев. А не могло случиться так, что этот сюжетный ход был привнесен в отснятый материал вашей фантазией?

Ю.Мамин. Я абсолютно убежден в обратном. В какой-то момент мне даже показалось, что я вошел с Виктором в поразительный мистический контакт. Вплоть до того, что в одном эпизоде мне захотелось наложить на паузу строчку Франсуа Вийона. Надя Аристова была поражена. Она сказала мне, что Виктор все время носился с этой строкой, думая о том, куда ее поставить. Я не знал об этом и нашел ей место. Как это называется? Виктор мне мистическим образом подсказал. И многое другое тоже. Поэтому, представляя фильм на кинофестивале, я сказал, что считаю себя портным, который сшил по заранее приготовленным выкройкам. Сам Аристов этого сделать не успел.

Д.Савельев. А какую строчку из Вийона он вам подсказал?

Ю.Мамин. «Франсуа, чему не рад?..».

АЛЕКСЕЙ ЗВЕРЕВ

Простая история

Из средней беллетристики получается яркое, иной раз первоклассное зрелище: театральное, еще чаще кинематографическое. Примеры? Их десятки, что отечественных, что зарубежных. Тем не менее история «Форреста Гампа» небанальна и в этом смысле.

Читательский успех романа Уинстона Грума был бесспорным, но не впечатляющим, да и понятно: уж слишком скромны литературные достоинства этой книги. Успех фильма Роберта Земекиса всего точнее поддается описанию при помощи новомодного словечка «обвал». Кажется, будут перекрыты самые рекордные показатели.

А ведь этот режиссер — известный, признанный, популярный, особенно после трилогии «Назад в будущее» — все-таки не был избалован массовым обожанием. Теперь оно стало, хочется сказать, поголовным. В первые же месяцы проката сборы перевалили за триста миллионов долларов. Знакомые американцы свидетельствуют, что игнорировать эту картину просто неприлично, перипетии рассказанной в ней истории и имена героев у всех на устах. Событие? Подразумевая резонанс — еще какое! Подразумевая художественное качество...

Но тут умолкаешь, вспомнив о тринадцати номинациях в состязании за «Оскар-94». И о шести «Оскарах», которые в итоге фильму достались, включая самые престижные: лучшая картина, лучшая режиссура, лучшая актерская работа. Кстати, и лучшая экранизация. Иными словами, отмечен литературный уровень, хотя книжка Грума, теперь красующаяся на любой витрине, без сенсационной экранизации наверняка давно бы заняла подобающее ей место среди уцененных однодневок. Для этой продукции западные книжные лавки предусматривают особый стенд подальше от входа или развал, на котором отшумевшие бестселлеры продаются только что не на вес.

Между прочим, и «Список Шиндлера», другой суперфильм Голливуда 90-х, реанимировал сентиментальную, а местами до неприличия безвкусную книжку, которой самое бы место на этих развалах: в конце концов, к чему-ни-будь да обязывает и сам материал. Но после картины Спилберга пошлость мелодрамы на фоне будничного апокалипсиса словно перестали замечать, и книжка тиражируется во все новых переизданиях, появляется во все новых переводах — с год назад я видел ее переложенной на голландский. Теперь она доступна и на русском. Понимаю, ни Спилберга, ни Земекиса не могло и не должно было волновать то обстоятельство, что после их триумфов ложный престиж приобретает, мягко говоря, неважная литература. В конце концов, сочинители таких книжек могут возблагодарить фортуну, похлопотавшую об их реноме и благополучии. Но в слепоту удачи что-то не слишком верится.

Скорее верится в некую закономерность выбора для экранизаций, приобретающих невероятный отклик, именно проходных книг. Не тех, которые пользовались наибольшим вниманием и спросом, тем более не таких, что стали заметным фактом в литературе. Нет, отбираются романы, которые, по строгому счету, написаны не слишком умело, грешат тривиальностью ходов и предсказуемыми поворотами действия, подчас откровенно топорны по характеру и качеству повествования, зато содержат в себе зерно сюжета, способного пробудить действительно всеобщий интерес. Вызвать взрыв энтузиазма, если за такой сюжет возьмется настоящий мастер. То есть настоящий профессионал.

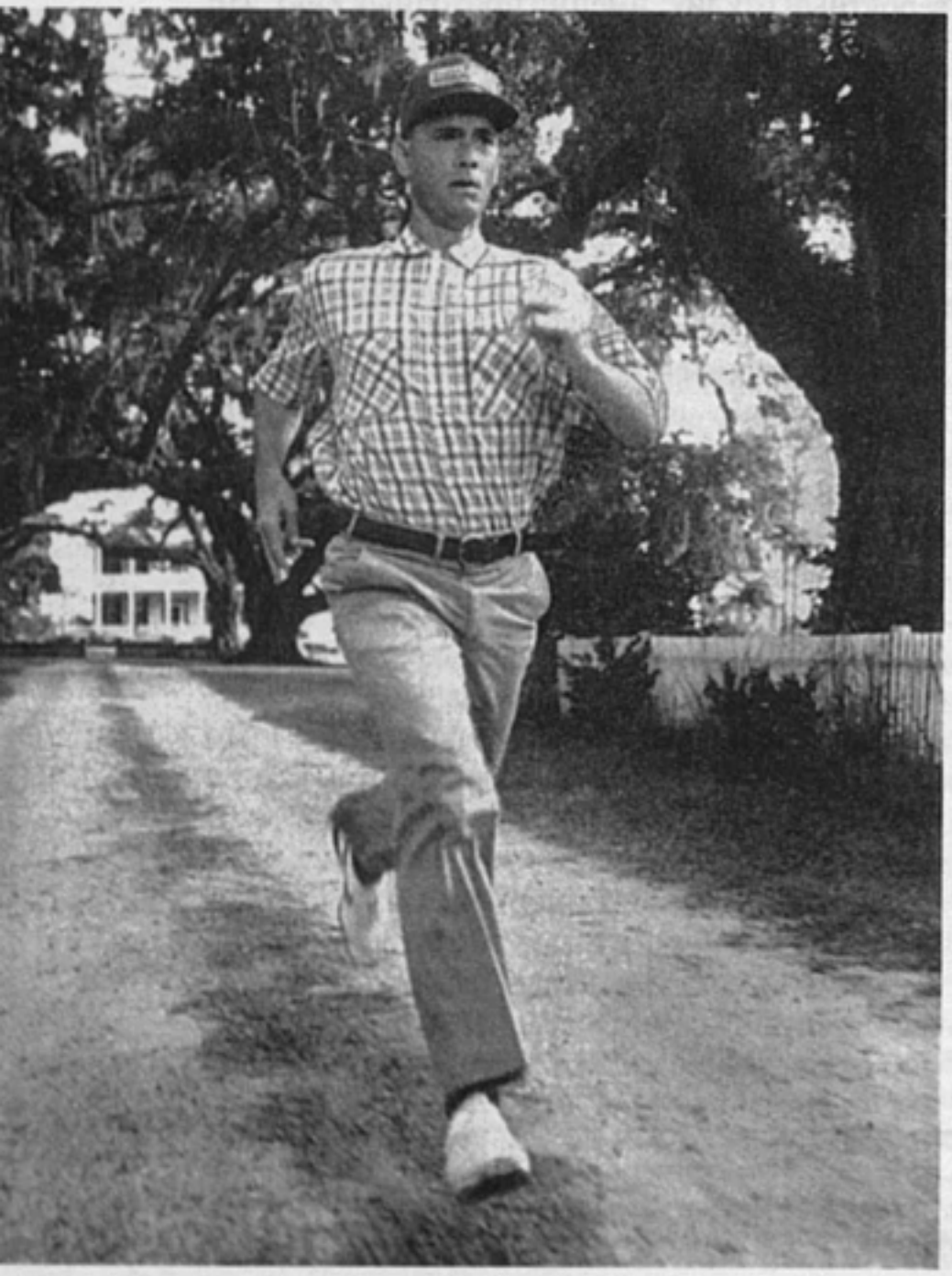
Мне сложно понять, отчего Земекиса, во всяком случае, у нас, числят как бы во втором эшелоне. И отчего как бы само собой разумеющимися считаются профессиональные достоинства и заслуги, даже когда они неоспоримы. Но ведь дарование может проявляться и в этом: в умении безошибочно опознавать материал, запрашиваемый аудиторией именно сейчас, а не послезавтра. В безотказной способности, увидев перед собой контуры истории, которая потенциально могла бы заинтриговать самую разнообразную публику, находить для такой истории оптимальное художественное воплощение.

«ФОРРЕСТ ГАМП» («FORREST GUMP»)
Сценарий Эриха Рота (по роману Уинстона Грума). Режиссер Роберт Земекис. Оператор Дон Берджесс. Художники Лесли Макдоналд, Джим Тигарден. Композитор Алан Сильвестри. Paramount Pictures (США). 1994.

Для этого требуется вовсе не так мало, как полагают дилетанты, обожающие разговоры про «больших художников» и «высокое искусство». За этими разговорами можно и не оценить недюжинной изобретательности, точного расчета каждого эффекта, изысканной композиции, которая старается остаться несложной и доступной, но без примитивизма, оскорбительного для нынешней искушенной толпы. Грандиозное впечатление, которое вслед за «Списком Шиндлера» произвел «Форрест Гамп», скептиками и дилетантами скорее всего будет отнесено за счет стечения обстоятельств, или капризов моды, или невзыскательности запросов рядового зрителя, но все это суд откровенно тенденциозный. Не по справедливости.

Потому что на самом деле обе эти ленты наглядно продемонстрировали, сколь многое может извлечь даже из мелкотравчатой беллетристики режиссер, для которого подобная словесность остается не более как первотолчком, поводом, чтобы создать нечто по-своему уникальное. И если книжка, указанная в титрах, притягивала лишь занимательностью, да и то относительной, киноверсия становится в массовом восприятии искусством без всяких оговорок. А натяжки, мелодраматические штампы, даже привкус шаблонности — все это если и не преодолено экранизаторами, то спрятано до того талантливо, что уже не распознается теми, кто рыдает, следя за развертывающейся на экране историей Форреста Гампа, или утирает глаза, внимая истории Оскара Шиндлера, экранизированной полтора года назад.

«Форрест Гамп». Форрест Гамп — Том Хэнкс



Я не выдумал этого обливающегося слезами зрителя, я знаю, как его — вернее, их — зовут. Они сами публично описали свои волнения: Александр Генис — делясь впечатлением от «Форреста Гампа», Дмитрий Быков — рассказывая читателям, какое действие произвел на него «Список Шиндлера». А уж если критики, да и к тому же любящие щегольнуть собственной язвительностью, так расчувствовались, что должен испытывать обыкновенный киноман, тем более человек, выбирающийся в кино от случая к случаю. Для него, разумеется, тут событие, рождение современной классики, потрясающие шедевры и т.п. Иронизируйте сколько угодно или, если оскорблены профанацией великих тайн, возмущайтесь и обличайте, все равно было бы глупостью отрицать, что в кинематографическом мире произошло событие. Даже два события, разделенных кратким сроком.

Хотя надо сразу внести уточнение: при схожести впечатления, оставленного картинами Спилберга и Земекиса, если об этом судить по массовому отклику, сами картины совершенно разные. Не только по темам и по эстетике. Даже по исходной установке, по цели, которую каждая из них стремится достичь.

«Список Шиндлера» — фильм с весьма серьезными интеллектуальными притязаниями. Безоглядными приверженцами этой картины не раз высказывалось мнение, что именно ею все окончательно расставлено по местам в художественном, даже в философском осмыслении феномена фашизма. «Эк куда хватили!» — готов я повторить за гоголевским персонажем, встречая подобные пассажи в статье Д.Быкова, но несложно понять, как и чем они будут мотивироваться. Еще бы — холокост, проблематика вины и ответственности, личность, втянутая в беспощадный водоворот, нравственное самосохранение посреди обезумевшей истории...

Не суть важно, что получилось из чрезвычайно амбициозных намерений, важна сама их

амбициозность. Спилберг доказывал, что метафизические категории волнуют его больше, чем ужасы, производимые акулой, и под силу его искусству не меньше, чем экзотика с динозаврами. Голливуд убеждал, что нет европейской монополии на серьезное, а главное, сложное искусство. Сложное по материалу, сложное и по художественному языку, сколько бы ни распознавалось знакомых клише за этой выпячиваемой эзотеричностью.

Доминирующее побуждение создателей «Форреста Гампа» совершенно иное: простота. Тут всемерно подчеркивают ординарность и проблематики, и вкладываемых в этот сюжет обобщающих смыслов, а клише постоянно на виду — и, конечно, они выделены с намерением. Все направлено к тому, чтобы присутствовала узнаваемость происходящего, а между залом и экраном не слабела интимная доверительность. Выстоявшим очередь в кинотеатр все должно быть понятно до последней мелочи и так близко, словно свершения и горести Форреста Гампа — это их собственный удел. Словно все это случилось с ними самими или с кем-то прекрасно им известным, как близкие родственники, как сослуживцы, как соседи, которых годами встречаешь на улице в один и тот же час, возвращаясь с работы.

И в самом деле, хотя заглавный персонаж представлен чуточку экстравагантным (этой подсказкой прекрасно пользуется Том Хэнкс, создавая характер обаятельного чудака), перед нами проходит на редкость безыскусная повесть. Причем она очень прочно вписана в социальную хронику Америки последних сорока лет. На экране Кеннеди, и Линдон Джонсон, и Никсон — это чудеса компьютерной графики, создающей реальное впечатление, что Гамп и правда говорит с ними всеми. На экране беспорядки, начавшиеся с введением закона о десегрегации школ в родной герою Алабаме, и бои среди вьетнамских джунглей, и коммуны хиппи на центральных площадях американских мегаполисов. Словом, с массой характерных примет запечатленное время.

Еще не окаменевшая, даже не отодвинувшаяся в прошлое история буквально обволакивает зрителя. А герой словно вытолкнут на поверхность из ее неостывших недр. И даже когда перед нами эпизоды его сугубо частного существования, все равно он воспринимается только вместе с историческим действом, где Гамп не свидетель, но участник. Причем самый что ни на есть рядовой. Вот что особенно важно.

Так уж получается, что трижды этому рядовому участнику выпадает посетить Белый дом, побеседовать с первыми лицами страны, но вообще-то Форрест ничуть не протагонист исторической драмы. Он просто подхвачен потоком, где многое перемешалось — трагедия и фарс, величественное и ничтожное, целенаправленность и хаос. Целенаправленность все-таки преобладает, это, без всяких натяжек, коренная идея фильма. Показывают судьбу обыкновенного американца и ведут разговор о фундаментальных американских ценностях, а они не могут быть поставлены под вопрос. Во всяком случае, не в голливудской картине, откровенно рассчитывающей на внимание и признание миллионной аудитории.

Допустима необидная ирония, легкая насмешка, подтрунивание, но сколько-нибудь заметная отчужденность от этих ценностей, от этих верований, без которых немыслим американский социум, потребовала бы все радикальным образом переделать в пленительно незамысловатом фильме, вовсе не страшащемся, что рассказанная в нем простая история окажется упрощением Истории. Именно это и происходит, когда эпизод за эпизодом, нередко впадая в явную иллюстративность и заданность, нам доказывают, что сложности и заключения, выпадающие герою, — словно испытания, посланные самой Америке, а значит, все у Форреста кончится хорошо, потому что все и всегда кончается хорошо для этой уникальной страны, как бы ей тяжело ни приходилось.

По отношению к «одноэтажной Америке», когда-то описанной Ильфом и Петровым, этот герой, что называется, плоть от плоти и кость от кости, пусть поначалу он и кажется гадким утенком — неловкий, застенчивый, тяжело переступающий в своих ортопедических ботинках. Но вот при первом же серьезном повороте событий он, преодолев себя, сбрасывает эти протезы, удирает от улюлюкающих мальчишек, ощущая сладость новообретенной свободы. И этой нехитрой метафорой, собственно, все сказано о Форресте Гампе. Он — из гущи, он не на котурнах, а напротив, как все, и притягателен как раз своей типажностью, провоцирующей, облегчающей для каждого, кто сидит в зале, отождествление с этой судьбой. Но он и символ, сгусток тех духовных и нравственных начал, которые, по счастью, не знали никакого декаданса, не подверглись ни малейшей девальвации, подразумевая здоровые американские массы. Он эмблема, которую обаяние Тома Хэнкса и режиссерская точность Земекиса позволяют сделать живой.

Тем не менее эмблематично в этом персона-

же все: преодоленная — исключительно собственными усилиями — физическая ущербность, успехи в бейсболе (национальном американском спорте) и самозабвенная страсть к национальному напитку, из-за чего пришлось экстренно отыскивать уборную после президентского приема, где пепси давали бесплатно. Эмблематичны последующие свершения Форреста в пинг-понг — а разве Америка не умеет стремительно осваивать новые для себя сферы человеческой деятельности? — и братские отношения, которые его связывают с солдатом-негром: как же иначе, теперь ведь воцарился настоящий культ всех и всяческих меньшинств; и слава, которую он стяжал, пересекая трусцой штат за штатом во времена, когда джогинг сделался национальной манией.

Эмблематично даже его странно звучащее имя, ведь оно напоминает о генерале, командовавшем подразделением южан в Гражданскую войну и потом возглавившем ку-клукс-клан, а еще об актере, полтора века назад сводившем с ума провинциальных почитателей Мельпомены. История. Еще Генри Джеймс говорил об одержимости своей, пусть куцей, историей как о массовом американском помешательстве, сразу выдающем молодость этого народа.

Развертывающийся на экране биографический роман густо начинен национальной мифологией, не всегда отчетливой для тех, кто вырос на других преданиях, другой культуре. Эти отголоски иногда воспринимаются как травестия неискоренимых американских поверий, и например, вся история обогащения Гампа, занявшегося ловлей креветок в мелких прибрежных водах, кажется ироничным парафразом преданий о китобоях из Нантакета, закладывавших самые устойчивые черты американского характера. Тут, правда, распознается и скептичный комментарий к традиционным для Америки историям о тех, кто «сам себя создал».

Но ведь ловить креветок завещал герою тот его погибший во Вьетнаме негритянский друг. А кроме того, с этим занятием сопряжена духовная реанимация лейтенанта, потерявшего в джунглях обе ноги. Он опустился, озлобился, кощунствовал словом и делом. Потом был шторм, когда уцелело одно-единственное суденышко Форреста и Дэна, уверовавшего, что все-таки он не оставлен Богом. Под конец мы его увидим на лужайке перед домом Гампов: рядом с калекой, заставившим себя встать на костыли, девушка-невеста. Жизнь продолжается.

Она продолжается и для Форреста даже после того, как могильным холмиком завершена его пожизненная, почти до самого конца безответная любовь к «девочке из соседнего двора», явившейся в фильм прямиком из бесчисленных душещипательных версий этого вечного американского сюжета. В обработке Земекиса появляется кое-что современное — правда, отец, посягающий на собственную малолетнюю дочь, присутствовал и в бульварных романах, и, например, у Фицджеральда («Ночь нежна»), однако хиппи, негритянские активисты, СПИД добавлены из набора новейших реалий. Ими, впрочем, почти ничего не изменено по сути — все тот же откровенный штамп, который под конец вдруг наполнится патетикой.

И вот так в картине Земекиса повсюду: кажется, сплошная пародия, но на поверку выходит, что все очень серьезно, и «что казалось шуткой, оказалось раной», и комедийность допускается только в самых невинных формах, потому что замысел как нельзя более серьезен. Нужно напомнить, что и во времена, когда только и слышно о постмодернизме, принесшем тотальный скепсис, который стал опустошительным интеллектуальным поветрием, остались идеалы, незыблемые для хороших простых людей. Остались заветы и нормы, не подлежащие ни осмеянию, ни сомнению в их истинности.

Самое замечательное для зрителя «Форреста Гампа» в том, что, вопреки ходульности поучений да и ряда ситуаций, появившихся лишь с целью разъяснить и удостоверить такого рода максимы, доверие к ценностям, провозглашенным этим фильмом, устанавливается сразу же и не слабеет до конца. Схематизация на виду, хроника эпохи сведена к примитиву, клише, позаимствованные из откровенно банальных переложений почтенного сказания, именующегося «американской мечтой» о добрососедстве равно счастливых и полностью себя осуществивших сограждан, буквально режут глаз. Но выбор, который делает для себя, доверяя этическому чувству, герой, оказываясь порой в трагифарсовых, порой в очень тяжелых жизненных положениях, все равно убеждает. Потому что этот герой наделен качеством поистине незаменимым и бесценным — способностью нравственного самостояния.

Этим-то, вероятно, и привлекла Роберта Земекиса довольно заурядная книга: возможность повернуть изложенную в ней биографию очень эксцентричного персонажа, который вечно не в ладу с окружающим, так, что эксцентрика станет безошибочным знаком настоящей человечности, верности своему высокому призванию на земле — жить честно, верить в несколько общеизвестных, но от того не менее обязательных истин и помогать другим, когда они нуждаются в такой же вере. Грум в своем ро-

мане нажимал на сентиментальные кульминации вслед слишком предсказуемым комедийным ходам, и кое-что осталось в фильме Земекиса, но интонация изменена очень заметно, и, соединившись с безупречным профессионализмом создателей картины, эта перемена обеспечила «Форресту Гампу» признание, о каком можно только мечтать.

Случайности тут нет ни малейшей. Ибо ни для кого не тайна, что под конец века, после всех потрясений и головоломных поворотов истории вызрела, обостряясь прямо на глазах, жажда простоты и прочности моральных оснований. Потребность в нравственном образце, которому можно довериться без страха, что это окажется очередной ложный идол. Уверенность, что жизнь при всех ее сложностях и горестях неистребима, а доброта, верность долгу, товарищество, пронесенная через все разочарования любовь непременно вознаграждаются, и таков высший закон бытия.

А если это только закон сказки, то ведь без сказки, обладающей обаянием полной достоверности, жить тоже тяжело.

ДЕНИС ГОРЕЛОВ

«В голове моей опилки, не бе-да!»

ШЕСТЬ «ОСКАРОВ» КАРТИНЕ ПРО ДЕБИЛА: ДУРА НЕ ДУРА, А ЧЕРВОНЕЦ В ДЕНЬ НАПОЛАСКИВАЮ

Новый американский святой — блаженный Форрест Гамп — заново переписал современную историю США, сделав балаган из всего, что так любим мы и ценим, чем гордится коллектив.
На приеме у Кеннеди выпил всю кока-колу и запросился в туалет. Во Вьетнаме схватил осколок в задницу. В детстве болея полиомиелитом, научил дальнобойщика Элвиса Пресли ходить раскорякой, отчего тот сразу подался в рок-н-ролл. На святом для каждого американца футбольном поле обогнал всех, выскочил за кромку и убежал в Аризону к сусликам. Тихое общеамериканское помешательство под названием «оздоровительный бег» довел до полного маразма, два года бегая туда-обратно меж двумя океанами. Когда все стали бегать за ним, перешел к водным процедурам. Америка взвыла от восторга.
За 35 недель проката фильм поднялся на пятую строку в списке кассовых чемпионов столетия.

Простой паренек

Зачем на свете пчелы?
Чтобы делать мед.
А зачем на свете мед?
Чтобы я его ел.
По-моему, так.

Пух

Голливуд пошел колесом.

«Судьбы нет», — годами твердили нам отважные поросята, шерифы и ляльки из Оклахома-сити. Будущее в твоих руках, марксизм не догма, что посмеешь — то и пожмешь, кто первым встал — того и сапоги. Рви свою долю, малыш, и солнце само придет на твою сторону, — так они нам говорили, и мы первыми вставали, рвали и нахлестывали коней. «А черт его знает, правильно ли это», — вдруг заявляет эта каналья Боб Земекис («Назад в будущее»-1, 2,3, «Кто подставил кролика Роджера?») — тот

самый, что сколотил себе имя и состояние на лозунге «Скинь судьбу под колеса», а теперь еще прибавил к ним шесть «Оскаров» за полный назад. Мол, воля волей, но кто-то там наверху все равно за ниточки дергает — иначе почему сын креветочника станет креветочником, а сын офицера первым полезет на рожон, а сына Форреста нарекут Форрестом, будь он хоть трижды похож на мамашу?

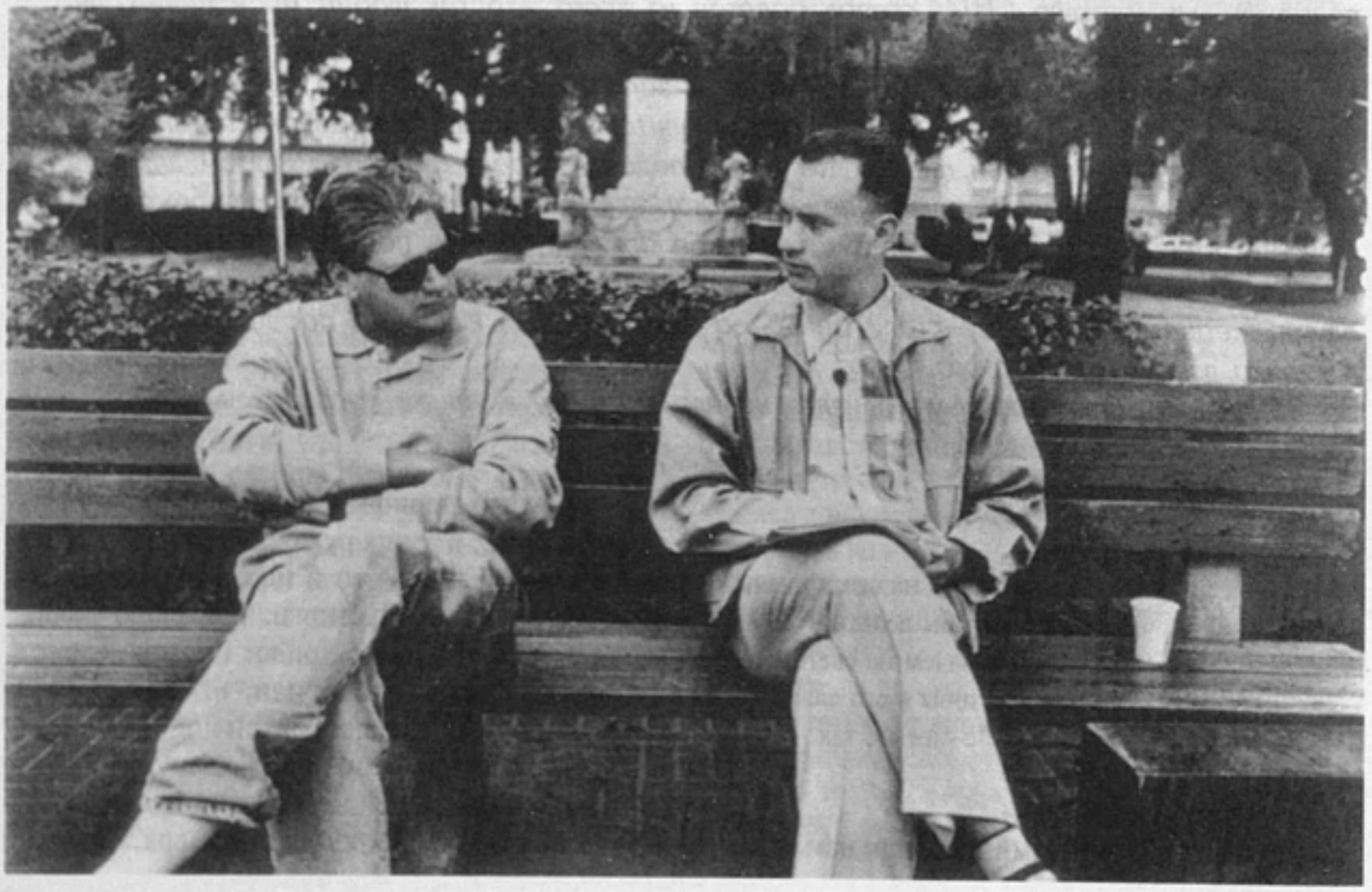
«Будь первым», — учили нас эти чертовы мастера бесплатных советов — и что же? Весь фильм от первых остаются рожки, ножки и контуры на асфальте, а рядовой из рядовых Форрест Гамп знай себе бегает огурцом. У него на глазах — Леннон, Пресли, Никсон, Рейган, Кеннеди, Уоллес — камера кувырком, тело, кого-то уводят, Америка в истерике. «И вот этого милого президента без всякой причины застрелили в машине. Нелегко, наверное, быть президентом». «И вот этот парень, король, умер от сердечного приступа. Нелегко быть королем». То есть — не будь первым. Будь собой. Лови креветок, если ловится. Не искушай судьбу, она есть. Не прыгай выше головы, особенно если голова садовая.

Все дело в том, что герой дурак. Тормоз. Деревянный человечек Буратино.

Так ему легче сносить падающие на голову твердые предметы, по-кандидовски ища в любой тучке светлую изнанку. Мозги куриные — сердцем возьмем. Президента убили — нового выберем, говна пирога. Жена ушла — походит и вернется, земля круглая, ей ли, хипповке, не знать. Осколок в заднице, конечно, не карамелька к Рождеству, зато за него мороженого сколько хочешь дают. В общем, «жизнь — коробка конфет, никогда не знаешь, какая начинка выпадет». Но все сладкие. Даже на войну дурак летит под бугу-вугу, и любуется пляшущей тенью вертолета в джунглях, и радуется, что всегда есть куда идти и чем заняться. И дура его мама, чем плакать-убиваться, напутствует сынка: «Чтоб вернулся», — зная, на что реагирует ее мальчик. На то, что правильно. Закон, равенство, места для инвалидов, звонок для учителя, руки перед едой, молитва перед сном, приказ начальника, терпенье и труд. Не убий, не сори, не прислоняйся. Дают — бери, бьют — беги. Кормят у президента Соединенных Штатов — ешь, хочешь после этого писать — признайся, президент — это парень с соседнего двора, кореш Джонни, он охотно покажет, где дабл. В затяжной бой не ввязывайся, труп врага все равно проплывет мимо, «лучший способ сражаться с коммунистами — играть в пинг-понг».

Так он шагает по этапам американского

«Форрест Гамп». Роберт Земекис и Том Хэнкс (рабочий момент)



большого пути второй половины: безотцовщина бэби-бума, футбол, рок-н-ролл, Вьетнам, кока-кола, JFK, флаг, биг бит, гражданские права. Разучивание песенок с пухлогубым постояльцем по имени Элвис, рукопожатие с Кеннеди, орден от Джонсона, обложка журнала — все, о чем только может мечтать простой американец и что в принципе доступно даже совсем простому американцу.

Так он становится лицом, символом Америки, которая не берет в голову, ко всем дружески обращается на «ты» и с любой войны приходит с наименьшими потерями и наибольшими трофеями, немедля раздавая их неграм, нищим и зеленым насаждениям. Так у них повелось с конца войны, когда родился Форрест Гамп, тотчас же протянувший руку и конфету всем аутсайдерам земли — толстым, черным, женщинам и старушкам.

Америка всегда имела короткую историю, а хотела заиметь длинную. Помогать птицам. Открывать материки. Изобрести пилюли от кашля. Надавать всем гадам по шее. Наконец, слившись из тысячи ручьев, осознать себя единым целым. Крэкс, фэкс, пэкс! — и вот они воочию, достойные плоды детских грез под одеялом. Птицы щебечут. Гады размазывают сопли. Арбитр свистит. Солдат любит пацифистку, рокеры пишут для кино, белый дружит с черным, чайник — с президентом, здоровый — с больным. Не всегда так бывает, но так — положено, правильно, надо. И настоящий американец — тот, кто делает как надо. И расизм они одолели, несмотря на то, что имя свое герой получил в память основателя ку-клукс-клана Джейсона Форреста, мелькнувшего в прологе картины в черно-белой врезке из немого кино.

Между прочим, тот фильм назывался «Рождение нации».

И вовсе даже не беда, что она и впрямь немного дефективная, с примерно застегнутым воротничком под горло. Не беда, что у нее один на всех гампов поэт Уитмен, да и того больше в России знают по кроссвордам. Не беда, что Том Клэнси у них большой автор, а Воннегут совсем не автор, а немецкое ругательство. А Рафаэль с Донателло и вовсе ниндзя-черепашки.

Зато гампы всегда добивались своего, и обращали поражение в победу, и ранение в зад в почетную медаль конгресса, и недуг в талант. Когда полиомиелитного Форреста Гампа гоняли подростки, он однажды от ужаса разодрал протезы и рванул во весь дух, и обогнал всех, и стал лучшим нападающим сборной, и через это Кеннеди видел.

Америка гордится тобой, сынок.

Америка умеет ценить мастерство, не обращая внимания на мелочи вроде соломенных мозгов или сомнительного прошлого. «Мечта сбылась, она была певицей в стиле фолк», — воссиял Гамп, увидев свою Дженни с шестистрункой на сцене, и плевать ему было, что поет она в мужском клубе в чем мать родила, лишь бы не лапал никто, — как и всей Америке было плевать, что ее русалочка, sweet-baby, принцесса на горошине с полувековой славы вензелем ММ начинала карьеру с порнокалендарей и позирования «Плейбою». Все в этой стране начинали с дерьма, с панели, с прислуживания за столом, с десятых ролей острохарактерных негодяев. Последний дважды президент играл ковбойцев, Грета Гарбо радовалась вакансии в цветочном магазине, а Кларк Гейбл пахал разнорабочим на шинном заводе — ни у кого не было священного европейского Права Рождения. Нация беглецов, авантюристов, у которых с детства было мало шансов, но каждый они использовали на полную катушку. «Эй, Бог! — кричали они в шторм. — Выходи, стыкнемся гребень на гребень!» И Бог им улыбался, потому что ценил жизнелюбие и помнил благодарность за индейку на рождественском столе.

Бог есть, но он больше уважает лягушек, сбивающих сметану в масло. Оторванные ноги назад не отрастут, но в остальном все сбудется. Потому живи и дальше как надо — и как тебе хочется. Воспитывай дите — и стриги газон забесплатно, о чем всю жизнь мечтал. Выполняй приказ — но сначала вынеси друга из боя. Плыви по течению — но как расхочется, беги через всю Америку от океана до океана и никому не объясняй, зачем. Принимай все как должное — но и кинь камнем в свой облезлый дом, от которого ты сроду добра не видал.

Бог простит.

Заводной помидор

Своего Форреста Гампа нам ждать, как Ассоли алых парусов.

Потому что Форрест Гамп олицетворяет народ, а народа у нас как раз-таки и нет. Нет общего пирога, общей судьбы, общих святынь

для здорового зубоскальства (за потешки над войной недолго и по морде — а что у нас еще осталось нетронутого? Гагарин? Да он сам Форрест Гамп девяносто пятой пробы). Нет одной на всех картины успеха, кроме совсем уж гарлемских: блондинки, «ягуар», цепь, шелковый апаш, ведро шампанского.

Даже слово «дурак» в нестандартизированном обществе теряет смысл.

Ответишь за «дурака»? То-то и оно.

Нацию не объединяют ни песни, ни кумиры, ни праздники, ни президенты, ни равенство перед законом, ни отношение к старушкам. Средний русский будет скорее законченным шизофреником, нежели полудурком. До цельного, пусть и заторможенного сознания ему еще сто верст и все лесом. Нашему одно имя — Выразитель.

И оскаровскую конфету за хорошее поведение ему никогда не дадут, потому что поведение у него плохое. Жить по правилам легко там, где правила для людей, — а у нашего Выразителя все уставы спокон веку на спине палкой писаны. Если жизнь и коробка конфет, так половина из них уж точно с ромом, а вторая с динамитом — отсюда лихорадочный бесшабаш, плеванто на законо и злобная песня коверкает рот. Старушкам-процентщицам, неграм и вообще меньшинствам рядом с Выразителем живется весело и интересно.

Все цари и кумиры у него в погонах — от Петра до Майкла Джексона.

Все храмы у него в честь военных побед.

Все интересы — казарменные: подпеть Пугачевой, выиграть в МММ, дать в глаз пьяному менту и глубоко в «Хопре» напиться краснодарского чаю с сушками. Ходит всю жизнь в мундире: в начале века — потому что положено было, в середине — потому что больше надеть нечего, а под конец камуфляжные цвета здорово вошли в моду. К армии относится с той же смесью любви и ненависти, что и к училкам, родителям, женщинам, детям, Родине, Богу и всему на свете, кроме друзей. Культ строгой окопной дружбы разжигает в себе с детства, после каждого развода или увольнения бегает к Разумихину, чем допекает его жену страшно. «Хватит пить!» — орет она обоим дежурно перед тем, как уйти спать.

Живя всю дорогу как придется, замучает детей нравоучениями, и они назло тоже станут жить как придется, так что баланс предначертания и самовольства будет соблюден, как и у американского брата.

В отличие от него, глупой марионеткой никогда себя не признает, а будет до старости ходить расстегнутым до пупа и сочинять про себя истории, как всех победил и как ему все бабы давали.

За это ему по совокупности страданий дадут Нобелевскую премию, что и будет считаться хеппи эндом.

Глупость города берет

Объегорить враждебную среду дано только дураку, — исподволь намекали сказки-побаски всех поротых наций. В странах с давними пришибеевскими традициями, свирепой церковью и закон-тайгой от веку не тужили лишь Иван-дурак, Ганс-чурбан и Фан-профан. Так что поистине фольклорный успех «Форреста Гампа» означает в первую очередь отказ Америки от рекламного образа медвяной сторонки у Бога на бороде и добровольное вхождение в клуб несчастливцевых, которым феи над колыбелью песенок не поют, а чаще все вороны клубятся.

Стальную пропагандистскую формулу счастья Земекис заменил на взаправдашнюю, голую и горькую. Счастлив тот, кто тянется навстречу Божьей ладошке, невзирая на случайные кирпичи по кумполу, за которыми и Бог не уследит: вас, дураков, много, а Я один. Счастлив тот, кто достаточно примитивен, чтобы философски сносить удары: я букашка, все к лучшему, Бог дал — Бог и взял. Счастлив тот, кому хватит праведности не делать из Бога культа, а быть с ним на «ты». Так что не гонись, поп, за дешевизной.

Сердце с мозгами не дружатся — вот главный и наипечальнейший вывод столетия. Мудрый Страшила и Железный Дровосек неминуемо разойдутся от Гудвина в разные стороны. Один станет правителем и умрет во цвете лет от рук влюбленного в Элли психопата. Другой обыграет весь мир в кегли и счастливо встретит старость.

И есть лишь один способ обмануть судьбу и осыпать удачей обоих.

Надо, чтобы первый снял про второго фильм.

ЕЛЕНА ДАВЫДОВА,
СВЕН ШПИКЕР

Суд над апельсиновым соком

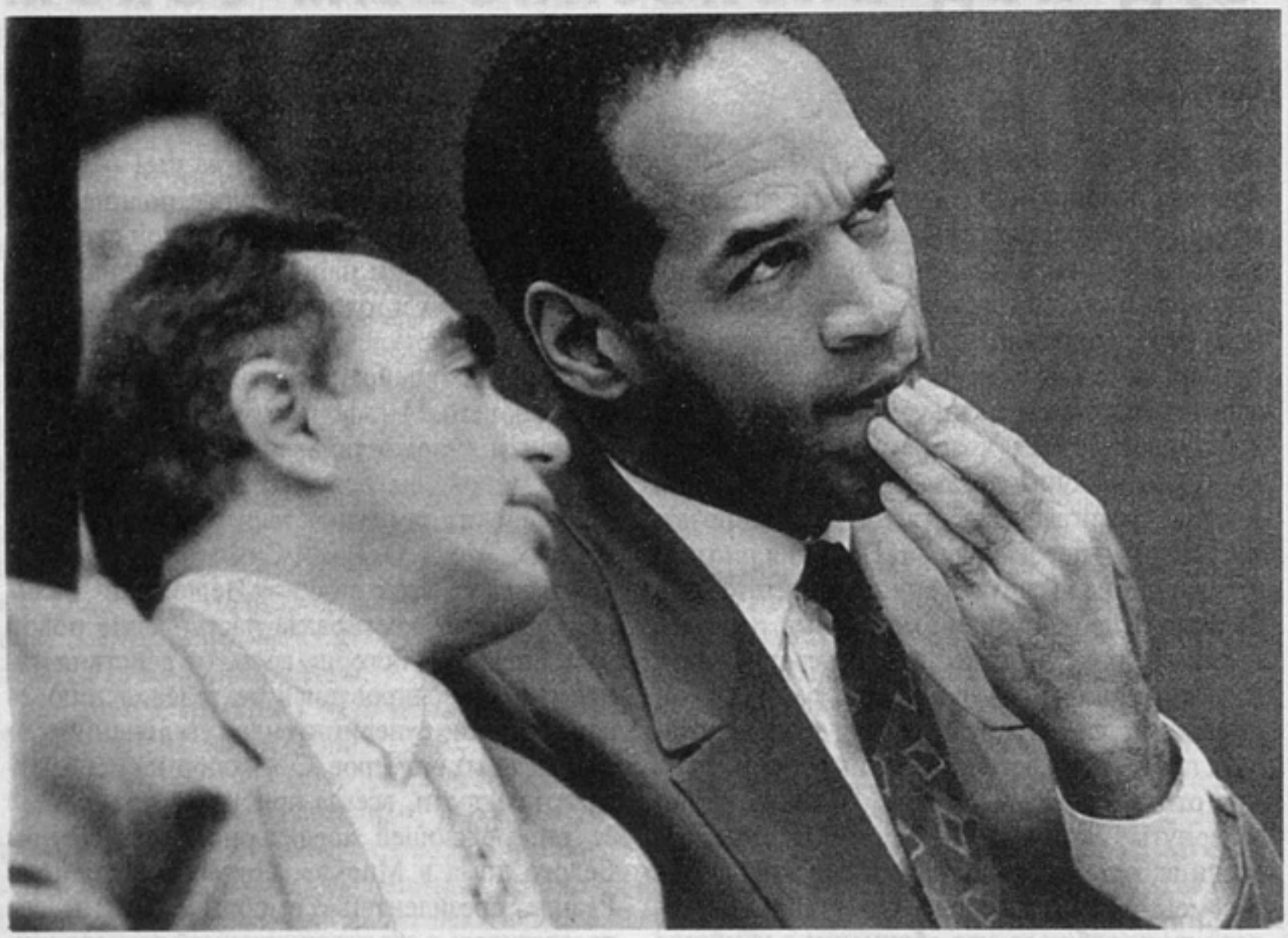
Сценарий

Панорама: тихий район Лос-Анджелеса. Роскошные особняки надежно укрыты за увитыми живой изгородью заборами. Раннее летнее утро. Камера разглядывает капли росы, сверкающие на глянцевом листе магнолии. Слышно мирное щебетание птиц. Резкая смена плана: черные буквы газетного заголовка. Обнаружены трупы двух зверски убитых людей — тридцатишестилетней красавицы блондинки и молодого мужчины с атлетической фигурой. Крупно: фотография жертв, в страшных позах, застывших в потоках крови. Полиция опознает в женщине бывшую жену знаменитого футболиста. Сцена похорон: медальный профиль потрясенного, но мужественно переносящего горе спортсмена. Сверхкрупно, рапидом: он приближается к гробу, крепко держа за руки двух прелестных детей. Мальчик — точная копия отца, девочка — матери. После похорон: задернутые оконные шторы, суицидальное состояние, опытный психиатр и близкие друзья бессменно дежурят около. Средний план: теледиктор сообщает, что обвинение в убийстве предъявлено бывшему мужу жертвы. Общий план: дом обвиняемого, опоясанный желтой лентой с надписью «Не переступать!». Полиция с трудом сдерживает напирающую толпу. Обыск: детективы выносят из дома пакеты с вещественными доказательствами. В руках одного — белые спортивные кроссовки. Камера задерживается на них, как бы медитируя по поводу тщеты славы. Объявление: обвиняемому предложено явиться в полицейское отделение к одиннадцати часам утра. Двенадцать. Час. Два. Его нет ни в отделении, ни дома. Поиск. Крупно: плачущая мать беглеца в услужливо подставленный микрофон умоляет сына немедленно сдаться на волю властей. Резкая смена плана: с птичьего полета дана гигантская автострада, потоки машин, среди них — белый форд «Бронко», движущийся в сторону от Лос-Анджелеса. Камера фиксируется на нем — в этом автомобиле наш герой. Черные полицейские машины, числом шесть, на.страшной скорости мчатся в заданном направлении. Сцена погони. Вдоль дороги толпы возбужденных болельщиков скандируют: «Давай, гони! Мы за тебя!» Наконец полицейские настигают «Бронко» и окружают его. Мегафоны, вой сирен, слепящие вертушки. Форд останавливается. Крупно: затылок героя, выходящего из машины; двое полицейских замыкают наручники на его запястьях. Это — О. Джей Симпсон.

А началось все с войны в Персидском заливе, которая ознаменовала наступление новой эры. Впервые в истории военные действия напрямую транслировались по телевидению 24 часа в сутки: супернинтендо, увеличенное до натуральных размеров. С этих пор элемент развлекательности, всегда присущий медиа, стал ее определяющей характеристикой. Штурм Белого дома в Москве, борьба с голодом в Руанде, президентские выборы в ЮАР — все превратилось в объект синхронной трансляции, утоляющей отнюдь не только информационный голод публики. Однако случай Симпсона по объему отведенного ему телевизионного времени оставил далеко позади все современные события вместе взятые. К октябрю 15 тысяч единиц медиа-информации было посвящено его делу; количество их продолжает расти. Уже предварительное слушание увлекло зрителей настолько, что секретарь штата Калифорния вынужден был обратиться к судье с просьбой приостановить процесс на время губернаторских выборов — из опасения, что люди останутся у телевизоров вместо того, чтобы идти голосовать. О вуайеризм, о чужая жизнь, открытая телеглазу! Медиа играет роль реальности, реальность стилизует себя под ме-

диа. Есть нечто древнеримское в жизни, где публичность становится залогом существования. Только в современном мире не форум, а вездесущие масс-медиа определяют, быть вам или не быть. Человек существует постольку, поскольку он есть на экране, газетной странице, радиоволне.

Похоже, что Америка вступила-таки в эпоху постмодернизма, приход которой ученые пророчили чуть ли не двадцать лет подряд. Искусство и литература отдались ему давно и охотно; но одно дело — постмодернизм на сцене или в картинной галерее, и совсем другое — в зале суда, самого устойчивого из социальных институтов. Отрицая разницу между внешним и внутренним, частным и общественным, публичность вторгается в сферы, доселе для нее закрытые. Расследование преступления, которое традиционно проводилось одиноким детективом с каким-нибудь пытливым доктором Ватсоном, в виде исключения допущенным к священнодействию, вынесено теперь на многомиллионную аудиторию. Кажется, скоро и само преступление будет совершаться в присутствии телекамеры (что, впрочем, уже случилось однажды, когда неумелое любительское видео, случайно зафиксировавшее избиение мелкого преступника Роднея Кинга, послужило основой для судебного процесса против полицейских). В результате этой публичности вся страна оказалась вовлечена в детективную работу по делу Симпсона. Всякий, кому не лень, судит и рядит. Возникает вопрос: камера, установленная в зале суда, наблюдает или формирует происходящее? А зритель ежедневно ждет продолжения — не в угоду ли ему длится зрелище? Да и кончится ли когда-нибудь эта постмодернистская история — суд над О. Джей Симпсоном?



О.Дж.Симпсон (справа) на процессе

Действующие лица и исполнители

Скажем сразу, что все исполнители — первоклассные, как на подбор. Их недюжинными усилиями разыгрывается магическое зрелище под названием «Суд века». И дело не только в том, что за всю американскую историю чело-

век такого социального статуса не обвинялся в столь тяжком преступлении. Это — суд о суде, зрелище о зрелище. Метатекстуальность этого произведения очевидна. Медиа беспрерывно обсуждает правомерность своего вмешательства в ход судебного процесса; защита и обвинение бесконечно дискутируют по поводу границ и пределов правосудия; журналисты критикуют качество представления, болельщики — класс игры. Только один О. Джей молчит. Так надо. Такова его партия.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что «сюжет века» состоит из одних фигур, в которых нет ничего, кроме отношений. Главное в этих фигурах — принадлежность к некоему общему коду, который служит риторическим языком всего общества. Киношники сказали бы, что роли в симпсоновском деле распределяются по принципу типажности, а не характерности. Мгновенная узнаваемость — основное требование, предъявляемое здесь к исполнителям. Вот Роберт Шапиро — лучший в мире защитник. Выглядит как раз так, как нужно: спокоен, обаятелен, внимателен. Хотя адвокат почти ровесник Симпсону, в его поведении проступают явные черты патернализма. Рука на плече у подзащитного, отеческая ободряющая улыбка на губах, в случае необходимости — нежная строгость. Марша Кларк — прокурор, идеальный лидер нападения. Настоящий форвард: собрана, агрессивна, жгучий взгляд, быстрая реакция, полное отсутствие чувства юмора. Коулинз, друг Симпсона, тот самый, что сидел за рулем «Бронко» во время исторического бегства, — самый верный друг в мире. Крупные скульптурные черты, мощное надежное плечо, немногословность (несмотря на предлагаемые миллионы, не дает никаких интервью). На роль главного злодея защита пробует разных исполнителей, но, похоже, остановится на Марке Фермане — том полицейском, который, по слухам, подбросил Симпсону окровавленную перчатку. Яго, настоящий Яго — и лицо, и одежда, и душа, и мысли! Есть и мотивы: зависть и расизм. И, наконец, жертва. Ах, как хороша, как сексапильна, какая настоящая платиновая блондинка! Не будь она женой знаменитости, сама могла бы стать супермоделью, не меньше.

Есть группа персонажей, чья игра еще впереди — двенадцать присяжных заседателей. А пока они отлично выполняют роль греческого хора, посредника между судом и народом. Они — это все мы, каждый из нас: простые, безликие, массовые. Их выбирали мучительно и долго. Согласно закону, члены жюри с момента назначения на должность не могут вступать ни в какой контакт с информацией, касающейся дела; требование в нашей ситуации и в наш век медиа, по меньшей мере, абсурдное. Однако судья Ито на этом основании уже отстранил нескольких заседателей, отодвинув тем самым начало суда и увеличив шансы, что за время, пока выбирают новых членов, оставшиеся невольно согрешат и их тоже придется заменять, равно как и тех, кто придет им на смену... Закрадывается крамольный вопрос: не потому ли так долго пустовали их места, что при современной технике институт жюри как представительство народа уже не очень-то и нужен? Ведь страна, сутками ведущая у телевизора детективную работу по делу Симпсона, по сути, выполняет еще и функцию суда присяжных; всякий, вовлеченный в это телезрелище, имеет ответ на вопрос, виновен обвиняемый или нет. В пределе — телезрители сами, без посредников, могут проголосовать судьбу Симпсона нажатием компьютерной клавиши.

Сюжет

В свое время один из отцов-основателей постмодернизма Лиотар объявил о конце метанарратива как характерной черте наступающей эпохи; случай Симпсона — великолепное тому подтверждение. Ежедневно перед телезрителем разыгрывается сюжет, начисто лишенный фабулы (по определению Б.Томашевского, «сюжет — это то, как узнал об этом читатель, фабула — то, что было на самом деле»); связная история отсутствует как таковая. На наших глазах происходит эрозия фабулы, некое разъедание ее сюжетом. Калейдоскоп информации, поступающей через медиа, строится на принципиальной разрозненности изложения: в отсутствие фабульной опоры сюжет беспрерывно корректирует сам себя, сам себя пересматривает, сам себя ежедневно отменяет. Часть, присвоив себе особые права, немедленно поглотила целое, — вместо иерархически организованной «большой истории» мы имеем дело с каким-то промискуитетом деталей. В постмодернизме это называется: «бесконечная игра означающих». Изнурительные юридические бои ведутся по частным моментам — как будто

две отлично оснащенные враждующие армии ежедневно отвоевывают высоты на несуществующей территории, захватывают и обороняют фортификационные сооружения, принадлежащие неопределенной державе.

Даются мотивы — но без мотивировок, по типу «мыльной оперы»: неважно, что было вчера и как это связано с сегодняшними событиями, лишь бы длился сюжет, скрепленный единством места и персонажей; процесс здесь, конечно, реальнее, чем результат. Постоянные рубрики, посвященные симпсоновскому делу, прочно утвердились на телеэкране: у каждой из них есть своя заставка, своя музыкальная тема и свой набор участников-комментаторов. Похоже, что и суд неукоснительно следует правилам телесериала, согласно которым каждая серия должна завершаться загадкой, заставляющей зрителя назавтра снова включать телевизор; кажется, что лучшие мастера саспенса трудились над сценарием. Дело дошло до того, что некоторые зрители, усомнившись в действительности происходящего, отправились в паломничество к особняку главного героя: проверить, не декорация ли. Нет, стоит вроде. Хотя кто его разберет, современное это кино, когда основные миллионы как раз и затрачиваются на создание аутентичной окружающей среды, а не на разработку убедительных психологических мотивировок. Пытливый зритель уходит с места действия, сомневаясь теперь уже не только в Симпсоне, но и в своем собственном существовании. Ясно одно: медиа — существует.

Дело Симпсона построено на одних косвенных уликах, что исключительно повышает значение вещественных доказательств. Однако как раз с ними и происходит наибольшая путаница: благодаря усилиям обвинения и защиты статус реальности этих объектов оказался совершенно поколеблен. И пятна крови (то ли жертв, то ли Симпсона, то ли убийцы); и нож, который то ли нашли, то ли нет; и знаменитая окровавленная перчатка, не то подброшенная злостным полицейским под симпсоновское окно, не то оброненная неосмотрительным преступником, — все эти «вещдоки» повисают в пустоте, не образуя стройной картины, — точнее, они беспрерывно, как в калейдоскопе, складываются во взаимоотменяющие сюжеты. Ведь фабула-то, как мы уже отметили, утрачена где-то на подступах к постмодернизму. Вопрос не в том, как перчатка или нож с ней совпадают, а в том, считать их вообще реальными или нет. Любой объект, предъявленный на этом суде, оказывается «вещью вне себя», знаком без референта. А был ли мальчик-то? Мы помним, что Порфирий в «Преступлении и наказании» «написал статейку» о том, как использовать психологию в расследовании преступления. Персонаж Достоевского, помнится, подвергал сомнению современные ему теории вероятности, задаваясь вопросом о «реальности» того, что видимо на поверхности события. Симпсоновский адвокат занимается по существу тем же самым: он постоянно расшатывает представление о «реальности» вещественных доказательств. Сходство завершается тем, что Шапиро является автором знаменитой статьи под названием «Как использовать медиа в своих интересах». Однако если в методе двух юристов и можно увидеть совпадения, то исходят они из принципиально разных предпосылок. Порфирий видит в психологии способ добыть подлинные сведения о человеческой душе. Его вертикальная картина мира предполагает как минимум два уровня — сознания и подсознания. Что касается главной идеи — о том, что всякое преступление (как и всякое человеческое действие) движимо скрытой мотивировкой, то из этой посылки, гнездящейся в подвалах модернизма, исходил не один Порфирий, а чуть не весь XIX и значительная часть XX века, с дедушкой Зигмундом и всей венской делегацией вкупе. Роберт же существует на постмодернистском — горизонтальном — уровне, знать ничего не желающем о подсознании. В его подходе важно, не почему окровавленная перчатка оказалась подброшенной, но куда и кем; постмодернизм не терпит психологии. Метанарратив кончился в тот момент, когда исчезла идея скрытой — подлинной — истины, которую необходимо обнаружить. Истин столько же, сколько рассказчиков.

Легенды и мифы

Между тем, если есть сюжет, пусть и без фабулы, то на чем-то он должен держаться. В нашем случае строительной основой симпсоновского действа стали мифологемы современной Америки.

Мифологема первая: расовая. Стороннему взгляду иностранца многое из того, что касается расовой проблемы в Америке, кажется странным и часто преувеличенным и даже не-

лепым. Однако, пожив в этой стране, начинаешь понимать, что проблема существует — пусть и в виде мифологемы, что придает ей статус сверхреальности. Расовый баланс в деле Симпсона соблюдается уникальным образом: стоит лодке накрениться в одну сторону, как на другой без всяких, кажется, специальных усилий появляется противовес. Итак, главный герой — черен. (Несколько лет назад центральный персонаж другой драмы судья Кларен Томас, обвинявшийся в сексуальных домогательствах по отношению к своей сотруднице, воскликнул с экрана патетически: «Я черен, черен, вот причина!» Подействовало, несмотря на очевидный плагиат и еще более очевидную абсурдность — ведь истица была тоже черная. Мифологическое сознание, как известно, безразлично к противоречиям.) Защита — преимущественно еврейская, что традиционно, с одним черным адвокатом, что в данном случае совершенно необходимо. В ответ на это чисто белое обвинение прибавило к своей команде черного юриста. Кто будет судьей при таком раскладе? Как удовлетворить всем расовым напряжениям? Страна замерла в саспенсе. Несколько дней спустя в судейское кресло водрузился человечек с круглым непроницаемым лицом, с ножками, едва достигающими пола. Японское происхождение судьи вносит идеальный баланс и одновременно отвечает распространенным представлениям о мистической мудрости азиатов. Сидит, сощурив глазки, только головой покачивает — поди, разбери, что на уме у этого маленького Будды.

Мифологема вторая: «Незрячая Фемида». Америка, наверное, самая легалистская страна в мире. Фраза «я буду говорить с вами только в присутствии моего адвоката» здесь отнюдь не пустая. Однако позитивистское упование на закон странным образом соседствует с фаталистической верой в случай, и опять-таки — стремлением этот случай смоделировать. Отбор присяжных заседателей нечувствительно превращается в актерские пробы: психологи, социологи, бихевиористы, фрейдисты помогают принять или отстранить того или иного кандидата, то есть научным образом сформировать жюри, максимально удовлетворяющее целям оправдания или (у противной стороны) осуждения Симпсона. Как это часто с ней случается, легалистика обнаруживает тенденцию к уходу в дурную бесконечность. Обвинение требует сто волос с головы Симпсона для проведения теста ДНК. Шапиро восклицает, протестующе простирая руку: «Ни один лишний волос не упадет с головы моего клиента! Двадцати достаточно». Препирательства длятся несколько дней — зрители внимают завороженно. Сошлись на сорока. Что здесь от науки, а что — от шаманской ворожбы? Риторические ходы защиты и нападения восхищают своей абстрактной, бескорыстной какой-то красотой. «Доколе, Катилина...» — и завернулся в тогу.

Мифологема страсти. В стране, где половые расстройства названы «проблемой девяностых годов», где все больше людей жалуются на отсутствие сексуального интереса, страсть выступает как оправдание. Английский язык, и без того богатый синонимами, здесь впадает прямо-таки в неистовство. Там, где по-русски прозвучит лишь маловыразительное «в состоянии аффекта», американская юриспруденция оперирует множеством оттенков. Помраченная ревностью Лорена Боббитт отсекает спящему мужу член — и после слезных признаний выходит из зала суда оправданной на основании «временного безумья». «В пылу страсти» юная Лолита с Лонг-Айленда в упор стреляет в жену своего любовника — и под аплодисменты сочувствующих зрителей ненадолго отправляется в тюрьму, где, не беспокоясь о будущем (ее история уже продана телевидению за несколько миллионов), собирается заочно закончить колледж. В самом общем виде мифологема эта сводится к многофигурному изображению на античной вазе: «Геракл, в припадке безумия убивающий своих детей». Мания с развевающимися волосами стоит за могучим плечом охваченного временным помрачением героя. Наверху коварно усмехается Гера.

Не менее широко распространена фрейдистская мифологема трудного детства. Она успешно работает как оправдание преступлений, совершенных во взрослом возрасте: плохое окружение, бедность, родительское невнимание, недостаток образования — в мифологизированной биографии Симпсона все необходимые факты имеются в полном объеме. Надо думать, адвокатская команда держит их расчехленными на случай, если дело развернется против подзащитного. Просматривается и феминистская мифологема: женщина не работала, только растила детей, не реализовывалась как личность — результат известен. К тому же, по слухам, он поднимал на нее руку, — и в полном соответствии с предсказанием теоретика совре-

менной культуры Бодрийара, сотни женщин, возбужденных этой не вполне достоверной информацией, заявляют в полицию о своих тяжелых на руку мужьях. Грань между фантазией и реальностью стирается, как и положено в постмодернистском мире. Где я? Не узнаю местности.

И наконец, мифологема славы: о божественных прерогативах, которыми она одаривает своих избранников. Но об этом дальше.

Главный герой

Он по-прежнему молчит. Кроме исторического ответа на вопрос судьи, считает ли он себя виновным, — «Абсолютно. На сто процентов. Не виновен», — он не издал ни одного звука; ход, сообщающий сюжету дополнительное напряжение. Сидит в три четверти оборота к зрителю — и молчит с разбухающей весомостью. Неизвестно даже, решит ли защитная команда предоставить ему слово; если нам и доведется услышать монолог главного героя, то только под самый занавес. А пока за него говорят другие.

Итак, О. Джей. Сначала футбольная суперзвезда, кумир миллионов болельщиков, затем спортивный комментатор, затем киноактер и всегда, везде и всюду — рекламный образ. Персонаж, созданный медиа и для медиа. Все, связанное с ним, глубоко мифологично, даже имя. Ведь O.J. (О. Джей) — это аббревиатура «Orange Juice», апельсинового сока, который наш герой рекламировал много лет; под этим именем и войдет он в мифологию XX века. Крупнейшая в мире компания по прокату автомобилей использовала в своих рекламах миф о «гермесности» Симпсона — как футболист он был известен своей невесомой стремительностью. Вся история О.Джея может быть описана в терминах мифологии: от божественной скорости (Гермес) — к божественной страсти (Отелло).

Напрасно было бы искать индивидуальные характеристики для нашего героя. О. Джей — сплошное общее место, способное означать что угодно, будь то геройство или преступление, Геракл обезумевший или Геракл, совершающий подвиг. Однако не надо думать, что всякий может стать общим местом подобного масштаба. Во-первых, необходимо такое редкое свойство, как убедительность. То, что Ролан Барт называет валидностью. Не правдивость, не истинность, не подлинность, а именно — валидность, то есть способность вписываться в необходимую картину. Во-вторых, поливалентность. Симпсон в полной мере обладает этим поразительным постмодернистским свойством: быть знаком без определенной траектории, что позволяет вчитывать в него практически любую модель. С его участием можно свободно разыграть историю Эдипа, Фауста, Гамлета, и каждая окажется убедительной.

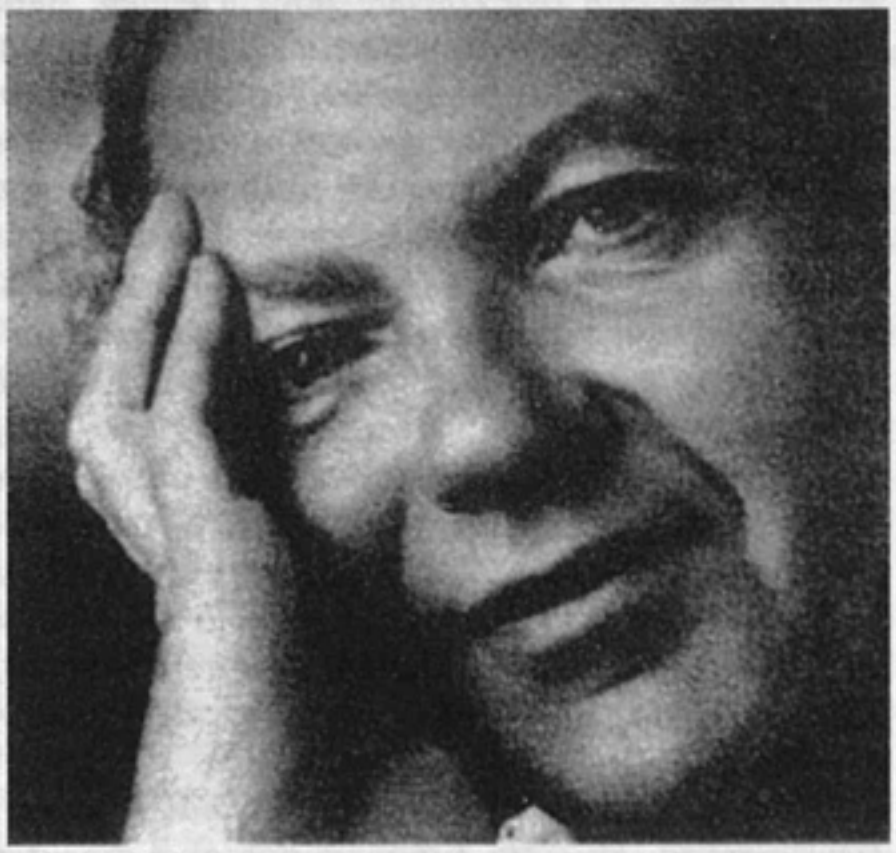
Затерянный в постмодернистском пространстве, в любом готовом образе, он ищет себе референта, как ищут себя в имманентном мире.

Напрасно судья с наивной фамилией Ито надеется, что среди присяжных найдутся люди, свободные от предварительных знаний об истории Симпсона. Истории-то никакой нет. Есть мифы, а их знают все, даже те, кто не умеет читать. Напрасно было бы выяснять, что за скрытые психологические мотивировки могли быть у О. Джея; их не было, и быть не могло. Оставим это занятие модернистам вроде Порфирия Петровича. Наш герой — фикция, функция, риторическая фигура. Чистый симулякр, как сказали бы постмодернисты. Похоже, что, в отличие от старомодного судьи, обвинение смутно догадывается о фантомной природе обвиняемого: не случайно же оно потребовало для О. Джея не высшей меры, а пожизненного заключения. Симулякр нельзя казнить, он — неуничтожим.

Красивый, благородный, убедительный Апельсиновый Сок ежедневно является в зал суда. Элегантный костюм, точная пластика, идеально выбритый мужественный подбородок. Он усаживается на свое место. По правую руку — отеческий Шапиро, по левую — товарищески-черный Кокран. Телевизионная камера, как некое супер-эго, наставляет на подзащитного свой хищный глаз. Все готовы? Мотор!

ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН

Историзм в «Сиянии»



Фредрик Джеймисон — одна из тех фигур современной культурологии, чьи труды больше известны у нас по ссылкам и цитатам, особенно когда речь заходит о таком спорном предмете, как постмодернизм. Предлагаемая вашему вниманию публикация (одна из первых на русском языке) дает возможность познакомиться с классической трактовкой постмодернизма применительно к практике кино.

Фредрик Джеймисон (Jameson) — безусловный авторитет, один из крупнейших теоретиков постмодернизма. Хотя он преподает теорию литературы, его не без оснований причисляют к разряду философов. Джеймисон несомненно состоялся как исследователь современной культуры, официально признан и в США, и во всем мире, и как следствие — он просто-напросто очень состоятельный человек. Все эти подробности можно было бы опустить и сразу начать говорить о Джеймисоне как теоретике. Действительно, почему бы талантливому, обаятельному человеку к шестидесяти годам не быть заслуженным, популярным и обеспеченным? Даже если он марксист. А ведь Джеймисон именно марксист, критик того самого буржуазного общества потребления, который вознес его на вершины успеха. Его неизменные антибуржуазные джинсы легко сочетаются с фешенебельными отелями, где он останавливается в своих бесконечных мировых турне; в его кабинете (он заведует кафедрой сравнительного литературоведения в престижном Дьюкском университете) висят портреты Мао и Че Гевары. Все эти противоречия имеют свою логику (помимо «логики позднего капитализма»). Фактически Джеймисон, теоретически описывая сегодняшний исторический момент, который во многом благодаря ему теперь называют постмодернизмом, в соответствии с собственным марксизмом, оказывается своеобразным философом-практиком, практиком постмодернизма, даже на уровне частной жизни.

Но остановимся на его концепции немного подробнее. Она, конечно, зависит от очень многих направлений современной философии, но все-таки особенно ощутимо в ней влияние Георга Лукача, и прежде всего его ранней работы «Теория романа», а также франкфуртцев (особенно Теодора Адорно) и французских философов — от Сартра до структуралистов (Барт, Альтюссер, Лакан). Этот список можно было бы и дополнить —

Основные работы Ф.Джеймисона: Marxism and Form. Princeton, 1971; The Prison House of Language. Princeton, 1972; Fables of Agression: Wyndham Lewis. The Modernist as Fascist. Berkeley, 1979; The Political Unconscious. Narrative as a Socially Simbolic Act. L., 1981; The Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. № 146; Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991.

Джеймисон очень восприимчивый читатель и прекрасный интерпретатор огромного количества персонажей современной культурной сцены, но установление влияний в данном случае — задача второстепенная. Перечисленных имен вполне достаточно, чтобы выявить какие-то основные координаты джеймисоновского анализа культурных текстов, который разворачивается в терминах коллективного сознания, идеологии, производства и потребления, символического обмена и так далее. Весь этот терминологический аппарат, выработанный марксизмом, очень аккуратен именно для современности, поскольку призван работать с формами коллективности, массового сознания, что особенно важно при анализе такого явления, как постмодернизм, возникшего в ситуации, когда уже зарегистрирован ряд кончин: Бога (Ницше), Автора (Барт), субъекта и, наконец, человека (Фуко). В этих условиях объективистский метод джеймисоновского марксизма помогает вернуть постмодернизм в лоно Истории. Но это уже не традиционная История, самодвижение которой осуществлялось в некоем пустом «объективном» времени. Таким образом понятая История, не выдержав пристального внимания философов — от Гегеля до Нанси, тоже обнаружила свою конечность.

Фредрик Джеймисон, совершив попытку описать постмодернизм как историческое явление, пришел к пересмотру историцизма как бы обратным ходом, фиксируя исторические формы на все более глубоком уровне массового сознания, вплоть до области «политического бессознательного». Так рождается основной метод анализа, применяемый Джеймисоном, который связан с постоянной и очень плотной интерпретацией символической стороны культурных кодов. По Джеймисону, именно в символах растворено политическое бессознательное. В отличие от структуралистов, он отказывается заниматься знаками. По его мнению, знаки не являются последним уровнем, на котором должна остановиться интерпретация, напротив, именно в знаках скрывается идеология, удерживающая в себе Историю. Возникает знакомая проблема преодоления идеологий, снятия «ложных сознаний».

Джеймисон сосредоточивает свое внимание на тех участках, где история фактов видит лишь повтор. Именно ситуация повтора ставится им под сомнение, именно в мельчайших сдвигах повествования, игнорируемых идеологиями, он находит пространственную форму отношения к прошлому и настоящему, которая превращает Историю в своеобразный текст в духе французских постструктуралистов. Этот текст всякий раз обнаруживает себя в момент интерпретации в качестве предлагаемых последней все новых и новых типов повествования.

Так картограф перерисовывает карту. Его перо касается кальки, и он видит лишь небольшой участок карты, скрытой под этой калькой, но просвечивающейся вокруг пера. И вот картограф замечает, что, несмотря на все усилия, он не в состоянии точно повторить линию. В своей страсти он уже перестает видеть карту, а видит лишь хаотичное нагромождение ошибок. (Раньше он замечал только ошибки других.) Тогда, то ли из стремления к точности, то ли из страха перед безумием, он начинает объяснять каждую свою неточность все более изощренно. В конце концов географов перестают интересовать карты, они забрасывают свои путешествия, зачитываясь его комментариями. Надобность в новых заказах отпадает.

Свой анализ современного общества Джеймисон выводит из пространства культуры, где, по его мнению (и в этом он следует Лукачу), социальные противоречия не только находят свое выражение, но и своеобразным образом разрешаются, оставляя следы социальных неврозов. Взгляд Джеймисона из современной культурной ситуации отмечает роль определенных исторических форм, таких, например, как жанр и стиль, которые являлись скрытыми проводниками политики и идеологии. Искусство в XX веке потеряло свою сакральность благодаря не только внедрению новых технологий репродуцирования (Беньямин), но и визуальным языкам фотографии, кино, телевидения, в которых материальность культуры и истории явила себя внутри чувственного опыта экрана, подсказав тем самым многочисленные возможности выявления материалистических оснований «духовного» искусства прошлого.

Таких интересных современных режиссеров, как Роберт Олтмен, Роман Поланский, Николас Рэг, Стэнли Кубрик, объединяет то, что они, при всех их индивидуальных особенностях, — практики жанра, однако в некотором исторически новом смысле. Они меняют жанры, подобно тому, как классические модернисты меняли стили. Как и в классическом модернизме, это не вопрос индивидуального вкуса, но скорее результат объективных ограничений в сегодняшней ситуации культурного производства.

Т.Адорно, описывая участь «стиля» в современной литературе и музыке, вводит понятие pastiche[1], позволяющее объяснить обращение Стравинского, Джойса и Томаса Манна к отжившим художественным языкам и стилям прошлого как к средствам для создания новых произведений. Пастиш в адорновском смысле следует принципиальным образом отличать от пародии, которая нацелена на высмеивание и дискредитацию стилей, еще по-прежнему живых и влиятельных. Пастиш напоминает пародию тем, что предполагает сохранение фактически той же дистанции по отношению к художественному приему или технике, но при этом, используя подражание старым мастерам или сознательную подделку, призван показать виртуозность того, кто использует прием, а не абсурдность объекта (в этом смысле о позднем Пикассо можно сказать, что он создал множество подделок «под Пикассо»). Пастиш, похоже, возникает из ситуации, связанной с двумя основными детерминациями: первая из них — субъективизм, сверхакцентирование и переоценка уникальности и индивидуальности самого стиля — это частный способ выражения, неповторимый внутренний мир данного художника, почти ни с чем не сравнимый телесный и перцептивный аппарат того или иного новоявленного претендента на художественное внимание. Но, по мере того как в постиндустриальном мире индивидуализм начинает атрофироваться и простое различие все более явных и эксцентричных форм индивидуальности превращается в силу инерции, в повторение и тождество, по мере того как исчерпываются логические варианты изменения стилистических нововведений, поиски уникально неповторимого стиля и даже сама категория «стиль» начинают казаться старомодными. Между тем цена радикально новой эстетической системы в мире, для которого нововведения и перемены моды стали законом (адорновский пример — шенберговская додекафония), — такая цена как для производителя, так и для потребителя становится все более обременительной. Следствием этого в сфере высокой культуры оказался и момент пастиша, когда сегодня активные художники, в отсутствие формы и содержания, особенно энергично растаскивают по частям музей и рядятся в маски отживших маньеризмов.

В кино, однако, жанровый пастиш отличен от упомянутого в нескольких отношениях: во-первых, здесь мы вынуждены иметь дело не с так называемой высокой культурой, а скорее — с культурой массовой, которая имеет иную динамику и гораздо более непосредственно подчинена влиянию рынка. Кроме того, Адорно говорит о снижении классического момента в самом модернизме, в то время как явления в области кино, о которых пойдет речь, относящиеся к нынешней эпохе позднего капитализма и к сегодняшнему обществу потребления, должны описываться в терминах совершенно иной культурной ситуации, которую можно было бы назвать постмодернизмом.

Попытки величайших режиссеров раннего кино выделить место для своеобычной, неповторимой продукции — в категориях шедевра, индивидуального стиля, унифицированного контроля со стороны единой направляющей личности — быстро блокируются самой системой бизнеса, которая превращает их в многочисленные трагические руины и урезанные легенды (Штрогейм, Эйзенштейн), перенаправляя творческую энергию таких режиссеров в случайные голливудские ленты.

Под голливудскими лентами подразумеваются, конечно же, фильмы жанровые, однако для нас важно то, что с появлением информационного общества и телевидения (которому соответствует такое чисто кинематографическое

Полностью настоящая статья будет опубликована в сборнике избранных работ Фредрика Джеймисона, выходящем в издательстве «Ad Marginem». Перевод выполнен по изданию: J a m e s o n F. Signatures of the Visible. Routledge: N.Y. & L., 1990, pp. 82—98. Перевод сверен Еленой Петровской.

[1] Pastiche (пастиш) — подражание, имитация *(фр.)*.

нововведение, как широкий экран), исчезает сама возможность традиционного жанрового кино. Таким образом, конец «золотого века» жанровых фильмов (музыкального, вестерна, film noir[2], классической голливудской комедии или фарса) закономерным образом совпал с его кодификацией и теоретизацией в так называемой теории auteur[3], признающей за различными второсортными и стандартными лентами ценность многочисленных фрагментов и окон, позволяющих увидеть цельный, яркий и отчетливый жанровый мир. Всякий, чья жизнь и воображение отмечены и опалены великими образами film noir или старинными жестами вестерна, ни на секунду не усомнится в справедливости вышесказанного; и все же момент, когда глубинная эстетическая жизнеспособность жанра становится осознанной, осознающей саму себя, может также быть и тем моментом, в котором жанр в прежнем смысле более невозможен.

Конец жанра тем самым открывает пространство, где наряду с авангардными кинорежиссерами, продолжающими свою работу независимо от рынка, и с несколькими сохранившимися «стилистами» старого типа (Бергман, Куросава), дорогостоящая кинопродукция оказывается тесно связана с бестселлерами и явлениями в других областях культурной индустрии. Таким образом, молодые режиссеры не могут более следовать по пути какого-нибудь Хичкока — считать ли его поставщиком второсортных триллеров или «величайшим режиссером в мире»; не могут они соперничать с Хичкоком и в раздвигании жанровых рамок. В таком фильме, как «Головокружение» (1958), он делает это столь мощно, что приближается к «экспрессивным» шедеврам совсем иного порядка.

Метажанровая продукция — неважно, сознательно или нет — становится решением этой дилеммы. Вот некоторые примеры: военный фильм («M.A.S.H.» Олтмена, 1970; «Тропы славы» Кубрика, 1957), оккультный фильм («Ребенок Розмари» Поланского, 1968; «Сияние» Кубрика, 1980; «Теперь не смотри» Рэга, 1973; «Бал вампиров» Поланского, 1967), триллер («Китайский квартал» Поланского, 1974; «Убийство» Кубрика, 1956; «Представление» Рэга, 1970), вестерн («Мак-Кейб и миссис Миллер» Олтмена, 1971, и его же «Буффало Билл и индейцы», 1976; «Излучины Миссури» Пенна, 1976), фантастика («Доктор Стрейнджлав» и «2001: Космическая одиссея» Кубрика — соответственно 1964, 1968; «Человек, который упал на Землю» Рэга, 1976; «Квинтет» Олтмена, 1979), музыкальный («Нэшвил» Олтмена, 1975; «Театр абсурда» Поланского, 1966), шпионский фильм («Не то время» Рэга, 1980). Все эти фильмы используют заранее заданные структуры унаследованных жанров как предлог для произведения, которое более не отмечено ни индивидуальностью, ни стилем, понятым в смысле модернизма. Ведь последний описывался в терминах рефлексивности, автореферентности, а также обращения художественного произведения к собственным процессам и приемам. Но в таком случае желательно было бы определить иной тип рефлексивности, характерный для текущего момента, — его иногда называют «интертекстуальностью» (хотя, на мой взгляд, определение чаще фиксирует проблему, а не возможное ее решение) — исходя из достаточно явных его эквивалентов в постмодернистском литературном производстве (Пинчон, Соллерс, Эшбери), в концептуальном искусстве, а также в фотореализме и в том грандиозном возрождении рок-музыки в конце семидесятых — начале восьмидесятых, которое чаще всего подводится под определение «новая волна» и пронизано отсылками к старым формам рока, при том, что оно вдохновляет и независимо от любых бесплодных попыток найти для него культурные эквиваленты типа поздних шоу или внутригрупповых событий.

Красота и скука — таков и непосредственный смысл подчеркнуто монотонных, томительных первых кадров «Сияния», и грандиозного трэвеллинга над совершенно поразительным и «неиспорченным», как на открытках, американским естественным ландшафтом; таков и смысл образа огромного отеля, в котором старинное великолепие эпохи модерна оказывается подорванным более кичливой концепцией «роскоши», характерной для общества потребления, и в частности современным офисом управляющего, а также кофе в неизбежном пластиковом стаканчике, который прино-

---

[2] Черный фильм *(фр.)*.

[3] Имеется в виду обсуждаемая прежде всего в современной французской философии (Бланшо, Барт, Фуко) концепция смерти Автора. — *Прим. переводчика.*

сит ему секретарь. У Хичкока такие второстепенные персонажи по-прежнему воспринимались как идиосинкратические, как интересные/забавные (и не только потому, что он их рассматривал с дистанции англичанина. Так, характерный английский юмор его ранних фильмов структурно переосмысливается им в его голливудский период как новый и подлинно американский набор жестов: например, в «Головокружении» — это менеджер пансионата в Сан-Франциско, которая внезапно с извинениями вырастает из-за пустой на первой взгляд конторки, объясняя, что она полировала листья искусственного цветка. В «Психозе» — шериф небольшого городка, сардонически, по слогам произносящий сквозь сигарный дым имя пропавшего детектива из большого города («Ар-бо-гаст»), или в конце того же фильма судебный психиатр, исправляющий первое впечатление наивности («Трансвестит? Не совсем!»).

Ничего подобного нет у Кубрика: у него не имеющие психологической глубины люди — и те, что на пути к Луне (в «Космической одиссее»), и оказавшиеся в конце очередного сезона в большом отеле где-то на краю света — стандартизованы и лишены интереса, их ритмические улыбки так же отлажены, как поставленное дыхание диктора. Если Кубрик развлекает себя тем, что организует контрапункт между этой бессмысленной внешней благожелательностью и по-настоящему ужасной, невообразимой историей, о которой управляющий в конце концов все-таки вынужден рассказать, — то все это развлечение вполне безлично и по большому счету никому не нужно. К тому же волнообразные потоки музыки Брамса вовсе выкачивают всю свежесть из образов «Сияния» и усиливают хорошо знакомое чувство культурного удушья.

Возможно, что такие скучные и мелкие натяжки являются сущностными чертами жанра фильма ужасов как такового, который (подобно порнографии) оказывается сведенным к пустому чередованию шока и его отсутствия: сказанное выглядит несколько нескладно, поскольку сам момент чередования — простое отсутствие шока — сегодня лишен даже того содержания и значения, которые раньше вкладывались в понятие скуки. Возьмем, к примеру, более раннюю волну фильмов ужасов и научной фантастики пятидесятых годов, «мирный» (peacetime) или «гражданский» контексты которых (обычно образ маленького американского городка посреди какого-нибудь отдаленного западного ландшафта) выражали некую «провинциальность», которой не найти в сегодняшнем потребительском обществе. Джорджтаун в «Изгоняющем дьявола» (1973) Фридкина уже не утомляет в этом социально нагруженном смысле, он попросту тривиален, а его бесцельная повседневная жизнь является тем пустым молчанием, на фоне которого хлопанье крыльев на чердаке будет восприниматься как зловещий знак. И очевидно, что именно такая тривиальность повседневной жизни в условиях позднего капитализма есть ситуация безнадежная сама по себе, ситуация, из которой и вопреки которой рождаются всевозможные формальные решения, стратегии и уловки высокой и массовой культуры. Как создать иллюзию, будто что-то все еще происходит, будто события существуют, будто есть еще истории, которые можно рассказать, в обстоятельствах, когда уникальность и неизменность личных судеб, да и самой индивидуальности, похоже, окончательно исчезли? Эта невозможность реализма — и, более широко, невозможность живой культуры, которая бы говорила некоей обобщенной публике об общем опыте, — определяет метажанровые решения, с которых мы и начали. Этим также объясняется появление того, что можно было бы назвать подделкой или имитацией наррации, равно как и иллюзионистская трансформация во внешне непрерывную и линейную нарративную поверхность коллажа гетерогенных материалов и фрагментов, наиболее удивительные из которых — кинетические и физиологические сегменты, включенные в тексты отличного от них порядка. Так и у Кубрика: пустота жизни в отеле в мертвый сезон характерным образом перемежается излюбленными перцептивными образами и самого auteur[4], так что проезды по пустым коридорам ребенка, неустанно крутящего педали своего трехколесного велосипеда, трансформируются в неумолимый полет межзвездного корабля, подобно космическому зонду пронзающего материю с беспорядочно летящими мимо метеоритами. Такие украшения нарративной линии — микропрактики «возвышенного», в духе XVIII века, которые как формальный симптом тесно связаны с

[4] См.: Michelson A. Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge. — Arforum (Feb. 1969). — *Прим. переводчика.*

изобретательными кадрами Хичкока (параллельное покачивание двух попугайчиков в «Птицах», 1963), фиксирующие изгибы и повороты дороги, подобно миниатюрному циферблату — знаменуют разобщение Мечты и Воображения в современной культурной продукции, представляя собой многие разнообразные знаки гетерогенных содержаний, на которые распалась современная жизнь.

Что касается самого ребенка, то его «линия» — это повод не просто для чистых фильмических и перцептивных упражнений, но и для игры с жанровыми сигналами, которая проясняет нам суть этой особенной формы. Исходные сигналы, без сомнения, уже установлены рынком и рекламой этого фильма (а также репутацией того бестселлера, который лежит в его основе): они будут усилены начальными кадрами, убеждающими нас, что именно мальчик станет центром, вокруг которого выстроится рассказ, тем более что его телепатические способности дают название всему фильму. Мы спешно следуем указаниям и пассивно/послушно нагружаем тревожные видения соответствующим предчувствием: способности ребенка (и его кажущаяся одержимость неким сверхъестественным alter ego) не предвещают спокойствия в зиму, которая растянется на долгие пустынные месяцы. У нас уже есть достаточный опыт знакомства с ужасными детьми («Дурное семя» Ле Роя, 1956; «Проклятый город» Рильи, 1960), чтобы суметь опознать настоящее зло, когда нас ткнут в него носом. Добавим к этому, что роковая слабость персонажа Джека Николсона наивно диагностируется как более привычный и нестрашный алкоголизм. Такие ложные ходы работают по крайней мере до того момента, когда старый повар Скэтмен Крозерс знакомится с мальчиком и разъясняет ему его «способности»; уже нет времени на то, чтобы тема телепатии могла развернуть любое из традиционных для нее решений. Эта тема становилась предметом сумрачных описаний, особенно в романе Роберта Силверберга «Смерть изнутри» (1972), в котором она рассматривается достаточно серьезно, чтобы посреди подавляюще современного Манхэттена возник вопрос: какие проблемы подобный «дар» создал бы для своего несчастного обладателя? Всякая телепатия в недавней научной фантастике была поводом для образов утопического общества будущего, равно как и невероятной мутации коллективных отношений (как в классическом романе Теодора Стерджона «Больше, чем человек», 1953). В лучшем случае «Сияние» очень слабо воспроизводит это утопическое звучание в оберегающей дружбе, возникшей между пожилым поваром-негром и испуганным мальчиком (и через нее — в мимолетном сопоставлении сообщества гетто с атомизированным белым обществом роскошного отеля или ячейкой мелкобуржуазной семьи).

Но главное — телепатия в «Сиянии» — ложный ход, и с вышеупомянутой игрой жанровых сигналов вполне согласуется то, что преднамеренная путаница должна включать и неправильное понимание жанра фильма в первые полчаса его просмотра. Модель такого рода жанровой подмены — это, несомненно, «Психоз» Хичкока (эпизод с лестницей из этого фильма в «Сиянии» цитируется по крайней мере дважды), где обыкновенная история присвоения чужих денег развивается только для того, чтобы быть внезапно уничтоженной (вместе с ее героиней) совсем иной криминальной историей. В «Психозе», однако, отношение между двумя жанрами, между преступлением, оправдываемым общественным мнением либо меркантильным интересом, дающим ему «логическое основание», и частным или психотическим импульсом, — по-прежнему остается неким самодостаточным посылом, наиболее открыто выявленным в «М» Ланга (1931). Здесь жанровый сдвиг кажется менее очевидным, располагаясь, как выясняется, в рамках темы одержимости; только получается, что мы искали его не там: не маленький мальчик, зловещим образом «одержимый» своим воображаемым партнером, но отец-алкоголик, чья слабость открывает шлюзы для проникновения разнообразных пагубных, поначалу неопределимых импульсов. Однако это еще одно неверное жанровое толкование, которое хватается за некоторые знаки и условности оккультного фильма, рождая ожидание какой-то уже на самом деле дьявольской одержимости.

«Сияние», однако, не оккультный фильм, он знаменует возврат к значительно более давнему поджанру и его новое освоение — с характерными для него законами и содержанием, — а именно, к поджанру рассказа о привидениях (ghost story), тому поджанру, к которому сегодня прибегают редко. Однако даже начальная жанровая неопределенность — это составная часть рефлексивности метажанрового предприятия в целом: кубриковская свобода в повторном освоении различных жанровых условнос-

тей совпадает с его отстранением от них, равно как и с их собственным историческим устареванием в современном мире телевидения, широкого экрана и грандиозного кино. Как будто для того, чтобы хоть отчасти восстановить их прежнее влияние, классическим жанрам необходимо было захватить нас врасплох, заставляя привести в действие свои условности ретроактивно, обратным ходом. Даже относительно прямолинейный пастиш некоего прежнего поджанра, такого как «Китайский квартал», двусмысленно скрывает собственные эффекты под надежной оболочкой ностальгического фильма.

Анахроничность рассказам о привидениях придает специфически случайная и определяющая зависимость от физического места, и в частности от некоего реального дома. В докапиталистических формах прошлое ухитряется с упорством цепляться за открытые пространства, такие как висельный холм или кладбищенская земля, но в «золотой век» этого жанра привидение составляет единое целое с каким-нибудь древним замком и выступает «дурным сном» цепи поколений. Таким образом, не смерть как таковая, но последовательность подобных «умирающих поколений» оживляет рассказ о привидениях в сознании буржуазной культуры, успешно искоренившей поколение предков и объективную память клана или большой семьи, в результате чего она приговаривает себя к сроку жизни биологического индивида. Трудно придумать что-либо более выразительное в этом плане, чем грандиозный отель с его сменяющими друг друга сезонами, размашистые ритмы которых фиксируют трансформацию американских праздных классов, начавшуюся в конце XIX века и приведшую к каникулярным отпускам современного общества потребления. Джек Николсон из «Сияния» одержим не злом как таковым, не «дьяволом» и не какой бы то ни было иной оккультной силой, но, скорее, просто Историей, американским прошлым в том виде, в каком оно оставило свои наглядные следы в коридорах и непроницаемых апартаментах этого монументального «крольчатника», причудливо проецирующего свой остаточный образ на лабиринт двора (знаменательно, что лабиринт — это додумка Кубрика). Однако на этом уровне жанр еще не передает связного идеологического сообщения, как о том свидетельствует посредственный оригинал Стивена Кинга, кубриковская экранизация на самом деле трансформирует это неопределенное и беспредельное господство всех случайных голосов американской истории в некий специфический и отчетливый исторический комментарий.

Даже такого смутного ощущения присутствия и угрозы истории и прошлого достаточно, чтобы вскрыть жанровое родство рассказа о привидениях и того старейшего жанра, с помощью которого и на фоне которого он так часто себя определяет, а именно — исторического романа. Что же есть этот последний, как не попытка воскресить умерших, поставить порождающую галлюцинации фантасмагорию, в которой духи преодоленного прошлого вновь встречаются на бале-маскараде, удивленные беспощадным взглядом современного зрителя-вуайера? Роман, подобный «Странному случаю Чарлза Декстера Уорда» Х.П.Лавкрафта, в таком случае может быть прочитан как воздвигающий «уродливый» мост между двумя этими жанрами, дающий волнующий комментарий к тайным целям и задачам историка нарраций или исторически ориентированного романиста. Так, Лавкрафт — столь же одержимый, как и любой другой историк, частным и космическим прошлым своего переживающего упадок Провиденса[5], поглощен буквальной инсценировкой классического взгляда Мишле на историка как попечителя и воскресителя поколений мертвых. И самые жуткие моменты его истории — когда «всемирно-исторические» личности типа Бенджамина Франклина поневоле подымаются нагими из своих могил и подвергаются пытке со стороны своего мучителя — дают своеобразный комментарий к амбициям историка и его суеверной убежденности в возможности репрезентировать прошлое.

Предисловие и перевод с английского
Олега Аронсона

---

[5] Социалистическую интерпретацию Лавкрафта см.: B u h l e P. Dystopia as Utopia: Howard Phillips Lovecraft and the Unknown Content of American Horror Literature. — Minnesota Review, № 6 (Spring 1976). — *Прим. переводчика.*

ЭНГУС ФИННИ

Падающие звезды

Жерар Депардье — редкое явление, актер, которого мировой кинозвездой сделала европейская киноиндустрия.

За последние двадцать лет он снялся в пятидесяти девяти фильмах. Он окутан плащом непобедимости и обременен массой всевозможных наград. Он может позволить себе участвовать в слабом, даже плохом фильме без ущерба для своей репутации.

Депардье безусловно самая крупная кинозвезда, не говорящая по-английски. Однако смущает то, что хотя его статус и бесспорен, он существует в вакууме. Кто мог бы стать сегодня его соперником в Европе?

Почти полное отсутствие настоящих «звезд» в европейском кино — одна из его самых больших проблем.

Отсутствие общеевропейской системы «звезд» имеет самое непосредственное отношение к борьбе европейского кинопроизводства за сохранение своей аудитории вопреки могучей экспансии Голливуда.

Даже редкие европейские «звезды», нарушающие общую тенденцию, создаются, скорее, Голливудом, нежели собственной европейской кинокультурой. Возьмем, к примеру, когорту британских актеров, которые в последние годы вознеслись к вершинам мировой известности: их имена впечатляют — Дэниэл Дэй-Льюис, Эмма Томпсон, Энтони Хопкинс, Джереми Айронс, Миранда Ричардсон, Шон Коннери, Гэри Олдмен, Алан Рикман. Большинство из них начинали свою карьеру на телевидении и в незаметных английских фильмах, прежде чем добрались до Голливуда. Однако трудно себе представить, что имена этих актеров были бы сегодня так широко известны в мире, если бы их продвижением занималась английская киноиндустрия, а не американская.

Многие европейские страны обладают тщательно отработанной системой телезвезд, которым гарантировано внимание прессы и популярность. Бульварная пресса и телевидение выработали свою форму сотрудничества, из которого одни черпают «звезд», другие — сплетни. Есть телезвезды, у которых буквально на лбу написана численность их поклонников. Спросите любого английского телепродюсера, чего стоит фильм недели с участием Джона Тоу, и в ответ услышите, что число телезрителей составило не менее 10 миллионов. По контрасту: недельная статистика, согласно «Variety» и «Screen International», показывает, что фактически ни одна европейская кинозвезда не гарантирует за первую неделю проката такого количества проданных билетов.

К тому же, в придачу к телезвездам, в последние двадцать лет Европа преуспела в умении делать «звезд» из популярных спортсменов, фотомоделей, манекенщиц и т.д. Итак, почему же нашей киноиндустрии не удается создание своих «звезд»?

Частично ответ состоит в том, что система «звезд» — прямой результат маркетинга, умения продать готовый товар. Слышу ваше восклицание: «Фи, как грязно», поскольку это слово оскорбляет вашу европейскую эстетическую чувствительность. Но речь идет не о подталкивании нашего экранного таланта к заискиванию перед дешевыми, бульварными торговцами. Что европейской киноиндустрии необходимо, так это заняться кропотливым созданием спроса, формированием аппетита на актеров со «звездным» потенциалом. Если вы почувствуете к этому вкус, то будете менее щепетильны и застенчивы в желании продать их публике. Разумеется, кто-нибудь должен за всю эту деятельность платить. В мире, где «звезд» неустанно пестуют, действительно существует самая настоящая индустрия с интеграцией производства, распространения, маркетинга, продвижения (promotion) и крепкой связью с другими средствами масс-медиа. Самый яркий пример, безусловно, США, но также Индия и Франция. В этих странах кино — часть повседневной общественной жизни, печать и телевидение завладели гуманитарной областью бизнеса. И это отнюдь не случайное совпадение — именно там, где хорошо понимают роль маркетинга как важного дополнения к производству и прокату, кинозвезды рождаются и растут в изобилии.

Единственная европейская страна, где все-таки существует система «звезд», — это Фран-

---

Angus Finney. Falling Stars. — «Sight and Sound», 1994, May.

ция. Во Франции режиссер может снимать фильмы с актерами, чьи имена дорого стоят. Поскольку львиная доля финансирования в кино поступает от телевидения, кино занимает центральное место в национальной культурной жизни. Внимание прессы и публики к Катрин Денёв, Даниэль Отей, Эмманюэль Беар, Изабель Аджани, Сандрин Боннэр, Жюльетт Бинош и, конечно, к Депардье огромно. Ежедневно огромное число газетных полос, причем таких крупных газет, как, скажем, «Монд», посвящается кино. Множество журналов работает на киноиндустрию. Киноиндустрия постоянно подпитывает это внимание (самый престижный европейский кинофестиваль в Канне — один из механизмов этой системы) и использует все, чтобы машина работала отлаженно.

Но то, что срабатывает во Франции, не помогает продвинуть Европу в целом по пути создания системы «звезд». Одна из причин в том, что немногие французские «звезды» успешно «конвертируются». Даже такая талантливая актриса, как Жюльетт Бинош, обладательница «Феликса» (за роль в фильме «Любовники с Понт-Неф»), не получает приглашений сниматься за пределами родной страны. Но, возможно, Бинош не стала международной «звездой» потому, что никто не задался целью сделать ее «звездой». Как бы там ни было, не европейский это стиль — проталкивать актрису на мировой экран.

Даже Депардье, несмотря на свое внушительное присутствие на экране, встречает некоторое сопротивление вне дома. Согласно недавнему отчету «Variety», независимые прокатчики утверждают, что хотя Депардье единственный не англоязычный актер-«звезда» на международном рынке, одно его имя не может «сделать кассу».

Кассовые сборы его англоязычных фильмов в целом значительно ниже, чем французских лент с его участием. Картина Ридли Скотта «1492: Conquest of Paradise» («1492: Покорение рая»), где Депардье говорит по-французски, стала хитом во Франции, но произвела гораздо меньшее впечатление в США и Великобритании. Он постоянно читает сценарии на английском языке и кропотливо оттачивает свой английский, однако достичь подлинных высот исполнения он может только в пределах родного языка.

Утверждать, что кино можно снимать только на английском языке — значит позволить ему окончательно стать американским искусством. На все сто процентов. «Это оскорбительно — вменять в обязанность французским, испанским, итальянским и другим актерам учить английский, если они желают стать «звездами» международной величины, — полагает Саймон Перри из «British Screen». — Неужели мы действительно считаем, что мировой кинематограф не может принять актера, который говорит только по-французски? Это нонсенс. Различные кинокультуры живы не только потому, что поставляют «звезд» на международную арену, а потому, и это особенно важно, что деятели кино могут продолжать делать фильмы на своих родных языках».

Одна из причин, по которым Европа не производит мировых кинозвезд, носит экономический характер. Нереально снять фильм на деньги, которые можно было бы вернуть, продавая его на одном локальном европейском кинорынке. Красноречивый пример — комедии: блестяще принимаемые дома, они практически никогда не могут добиться того же за границами родины. «Звезды» комедийного жанра способствуют процветанию национальной кинотрадиции, но их популярность носит также местный, национальный характер.

Превращению европейских актеров в международных «звезд» мешает и национальная обособленность большинства европейских кинематографий. В отличие от голливудской системы кинопроизводства, Европе в этом смысле свойственна расточительность. Нет хорошо продуманной паневропейской системы проката, нет мощных фирм, способных поддержать долговременную программу по созданию и реализации «звездного» потенциала.

Однако любопытно, что в отличие от того, что происходит сегодня, во времена «новой волны» — в 60-е годы — такие актеры, как Жан Поль Бельмондо, Ален Делон, Марчелло Мастроянни и Джина Лоллобриджида, были широко известны не только во всех странах Европы, но и в Америке. В чем же причина сегодняшнего кризиса? «На протяжении последних двадцати лет Европа стремилась быть страшно демократичной, поэтому мы и тащили на экраны персонажей, похожих на обычных людей с улицы, — считает Кшиштоф Занусси. — Эти персонажи и их создатели не обладают очарованием и привлекательностью для публики. Так что винить мы должны себя, режиссеров».

Европейскому кино явно не хватает того, что в Голливуде называют «колесами славы», то есть фильмов с хорошими сценариями, с крепко прописанными главными ролями. Не случайно Софи Лорен фактически начала кампанию «Назад к истокам!»: на недавнем Берлинском кинофестивале она заявила, что кризис кино по всей Европе объясняется отсутствием по-настоящему интересных историй и сильных, профессиональных сценариев. Поэтому публика и не хочет ходить на наши фильмы.

Существуют и другие, казалось бы, более частные и легко устранимые причины трудного продвижения европейцев на актерский Олимп. Даже когда

загораются новые «звезды», пресса слишком часто возносит их сначала до небес, с тем чтобы потом, ухватившись за их личную жизнь, низвергнуть с пьедестала.

Эту негативную тенденцию английский продюсер Джереми Томас недавно назвал опасным «маковым синдромом»: «Пресса выращивает вас, как цветок, и когда вы готовы вот-вот распуститься, они отрубают вам голову». Могут ли европейские газеты, журналы и самое влиятельное средство информации — телевидение, проявив дальновидность, поддержать новый талант?

«Разрушить чью-то карьеру гораздо заманчивее и проще, чем обнаружить талант, а потом длительное время поддерживать и продвигать актера», — утверждает Саймон Перри.

Порой бульварная пресса жадно набрасывается на актера, едва его карьера началась. Недавний пример — нападки прессы на фильм Жан-Жака Анно «Любовник» с Джейн Марч — начинающей английской актрисой в главной роли. Рассказывая в Европейской киноакадемии о прокатной судьбе этого французского хита, Анно говорил, что в то время, как во Франции, Италии фильм прошел хорошо, в азиатских странах — тоже, в странах англоязычных и в Германии он успеха не имел. «Причина, — полагает режиссер, — заключается в том, что английские прокатчики преподнесли фильм как провокационный, наполненный омерзительными сексуальными сценами».

Поэтому больше всего фильму не повезло в Англии. В день парижской премьеры Джейн Марч разбудили в отеле. Пятнадцать репортеров из бульварных газет примчались сделать «жареные» снимочки, надеясь застать ее с тремя любовниками, собакой, свиньей и конем, занимающихся любовью прямо в номере. Это единственное, что их волновало. Бедная девушка родилась в маленьком городке Пиннер, и заголовки были соответствующие, вроде: «Sinner from Pinner» — «Грешница из Пиннера»!

Желание играть в «звездную игру» мало популярно на континенте. Значит ли это, что большинство европейских актеров предпочитают вести частную жизнь в мире и покое, вдали от прессы? Если даже и так, то кто их в этом упрекнет? Вим Вендерс, председатель Европейской киноакадемии, немало удивил публику, подытожив проблему с несвойственной резкостью. «Мы нуждаемся в людях, которые хотели бы быть «звездами». Это невероятно трудная работа — быть «звездой», и вы должны быть готовы к выполнению этой работы. Так, как готовы к ней американские профессионалы. Большинство европейских актеров, имеющих в основном театральную подготовку, не готовы к этому. И вы не можете их за это упрекать, потому что последствия такой работы пагубны. В некоторых европейских странах успех является поводом к наказанию, преследованию: «звезду» могут обидеть, разругать, свергнуть с пьедестала и заставить бросить кино. В такой атмосфере трудно стать «звездой».

Конечно, Вендерс прав. Стремление к индивидуализму характерно для Европы, поэтому и тают надежды вознестись повыше. Но англичане и здесь оказались «отступниками». Их кино переживает сегодня подъем. Только за прошлый год Великобритании достался «Оскар» в двадцати номинациях и несколько Каннских призов.

Специалисты считают, что европейцам надо объединиться и вкладывать средства в «звездный» маркетинг. Скажем, попытаться представить новые фильмы в одно и то же время в разных европейских странах и позволить прокатчикам координировать общеевропейскую стратегию promotion.

Актерские агенты в Европе все настойчивее предлагают продюсерам быть менее подозрительными к их клиентам, к открытию новых дарований. Европейские проекты должны осуществляться невзирая на границы и включать в себя стратегию выравнивания национальных дотационных систем. Как говорит Джин Даймонд, представитель «London Management», «Европа должна перестать мыслить в категориях обособленных государств, иначе в кинопроизводстве неизбежно будут возникать проблемы. Если деньги дает Германия, это не должно означать, что такая-то роль будет непременно отдана немецкому актеру, или французскому, если финансирование взяла на себя Франция. Ведь зрителя интересует лишь результат — совпадение роли и исполнителя».

Безусловно, необходимы и более сложные связи с международной прессой, особенно в воспитании лояльности к нашим европейским «звездам». Но прежде всего должно коренным образом измениться отношение к этой проблеме. Когда одного из ведущих европейских критиков спросили, где же европейские «звезды», он ответил: «Да они нам попросту не нужны».

Перевод с английского
Наталии Рапопорт

АРМАН МЕФР

(идея Бернадет Роллен)

Анна Маньяни, время мессы

Осенним утром 28 сентября 1973 года весь Рим хоронил Анну Маньяни. Жители шикарных кварталов и бедных предместий шли за гробом своей Nannarella, как ласково называли они актрису...

Известная французская актриса и певица Бернадет Роллен тоже с юности боготворила Анну Маньяни. «Бывают в жизни встречи, которые не могут не произойти... Это случилось во время сеанса в кинотеатре «Бонапарт». Я смотрела «Татуированную розу».

Помню все очень хорошо. Это было мое первое свидание с Анной Маньяни. Я нашла в ней мою богиню. Она подарила ощущения, которые принадлежат мне, которые многое говорят моему сердцу. И это не пустые слова, что так часто употребляем мы в нашей профессии...

Имя Анны Маньяни нередко упоминалось на протяжении моей карьеры актрисы и певицы. Связано ли это с моими итальянскими корнями, внешностью или с моей жизнью? Тут много загадок... Я смотрю и изучаю все, что имеет отношение к ее карьере и особенно к ее жизненному пути, такому смелому и боевому, иногда даже агрессивному, но всегда глубоко человечному... Я чувствую себя духовно близкой Маньяни и мечтаю сыграть ее, не подражая и не принимая себя за нее. Я мечтаю воплотить ее образ, опираясь на собственный опыт и на ту любовь, которую я к ней чувствую...»

Свой сценарий о Маньяни, который Роллен считает неудачным, она приносит актеру и драматургу Арману Мефру. Он пишет предлагаемую читателю пьесу. «Реквием по королеве», «Последняя роль Маньяни» — так назвала ее французская пресса.

Пьеса «Анна Маньяни, время мессы» была поставлена в 1993 году в Авиньоне, на сцене театра «Черный дуб» режиссером Жераром Желасом. Роль Анны Маньяни исполнила Бернадет Роллен.

Жерар Желас пишет: «Принимаясь за свою интерпретацию образа Анны Маньяни и следуя авторскому замыслу, я возвращаю актрису к истинному ее очагу, я привожу ее в театральную гримерную. Это то самое место, где она росла, где получила боевое крещение, где произнесла свои последние слова... В спектакле использованы фрагменты из фильмов, звуко- и видеозаписи великой актрисы, которые мелькают в ее рассказе, подобно сверканию молнии, раскалывающей небосклон...»

Armand Meffre (sur une idée de Bernadette Rollin). Anna Magnani, le temps d'une messe.

Анна Маньяни в фильме «Монахиня Летиция» (1957)

В полумраке вдоль занавеса, изображающего угол дома на римской улице, движется женщина. Ее останавливает голос.

Г о л о с. Ты — символ вечного города! Анна Маньяни!
А н н а (*вглядываясь в черноту зала*). Кто говорит?
Г о л о с. Маньяни. Римская волчица и весталка...
А н н а. Cosa dice?
Г о л о с. Аристократка и нищенка, грозная и комичная!
А н н а. Basta, Federico... Я узнала тебя... Давай, иди спать, иди!
Г о л о с. Могу ли я спросить тебя, Анна?
А н н а. Нет, нет и нет! Я тебе не доверяю... Спокойной ночи, Феллини!

Анна уходит. В это время занавес открывает нечто вроде театральной гримерной. На стенах развешаны костюмы. Гримировальный столик накрыт куском материи. Большая корзина ждет укладки костюмов, как перед гастролями. Зажигается свет, из включенного радио слышен голос.

Г о л о с. Oggi venti sei settembre mila nove cento settanta tre, alle diciotto e trenta cinque, Anna Magnani e morte d'un cancro del pancreas alla clinica romana Mater Dei.

Далекий взрыв горестных криков.

Г о л о с а. Morta la nostra Nannarella! Roma a perso la sua lupa! Torna con noi Anna! Dio mio! Ci rendi la nostra Pina! Mamma Roma come vivere senza di te? Anna! Anna! Nannarella! Mamma! Mamma!

К крикам примешивается симфония множества клаксонов, тонущая в ропоте все увеличивающейся толпы. Из этого шума возникает перезвон колоколов, который затем перекрывается молодым мужским голосом, ругающимся по-итальянски.

Г о л о с. Signor Presidente! La stato italiano non ha reso gli onori dovuti alla mia mamma e la sua presenza a quella ceremonia non e desiderabile. Le sarei grato de sgombrerare da quella chiesa!

Анна врывается на сцену. На ней роскошное платье, в руках — четки, которые она потом спрячет в карман. Грим ее очень театрален, la truccatura, как говорят итальянцы.

А н н а. Pazzo! Completamente pazzo! Сумасшедший! Мой сын — сумасшедший! Выгонять председателя палаты с моих похорон! Ладно, я не имела права на государственную панихиду!.. То есть я ее, конечно, заслужила, но все-таки!.. Послушайте их! Они собрались со всей Италии, со всей Европы, со всех континентов! Все! Особенно те, что плевали на Маньяни!.. Банда стервятников!.. Надо было их видеть вчера перед катафалком... (*Доверительно.*) Даже мертвая, она полна изумительного скотства... Да, она была обыкновенной тварью, но какое великолепное животное!.. Воплощение римской наглости! Какая женщина! Дерьмо, дерьмо и дерьмо! Merda! Andante via! А сегодня народ Рима, мой народ, остался за дверьми церкви Санта Мария сопра Минерва... Пока эти расчудесные дамы и господа дрались за лучшие места! Крупный план по телевидению всегда неплох для репутации, особенно если приправить его вовремя пущенной слезой! А когда я годами сидела без работы, ни одна из этих задниц пальцем не пошевелила, чтобы мне помочь.
О! Они все были сладкими, как мед, когда случайно встречали меня среди зрителей на театральной премьере. Я говорю, когда они меня встречали!.. Потому что у этих задниц, как говорится, артиллерийский прицел во взгляде... система наводки, позволяющая им регулировать этот взгляд в зависимости от сегодняшней ситуации. Если ты часто появляешься на экране и о тебе пишут газеты, эти лизоблюды вычислят тебя на самом невероятном расстоянии в самой тесной толпе, чтобы отдать поклон... Но когда твои акции падают, можно, даже не желая, столкнуться с ними нос к носу — они тебя больше не видят! Увы! Нечто вроде прерывисто-выборочной близорукости... Звезда закатилась!.. И сколько я этого натерпелась, прежде чем стала Анной

Непереведенные фразы и реплики, а также непубликуемые нами итальянские народные песни (места их пропуска обозначены в тексте квадратными скобками) по желанию автора должны звучать на итальянском языке. — *Ред.*

Маньяни... Sempre sul, кто идет! Глаза, как угли, la Nannarella! Ладно! Но, Madonna mia, посмотрите на меня! Два овечьих сыра вместо грудей и картофелина, насаженная на пару зубочисток, — вот что такое Маньяни! (*Вдали взрывается музыкальным аккордом католическая месса. Анна крестится и снимает со стены костюм пажа, в котором играла когда-то свой первый спектакль. Смотрит на него с умилением.*) Граф де Фомброн просит принять его, мой благородный господин... Это была моя первая реплика в театре, единственная за весь спектакль... Было из-за чего волноваться!.. Граф де Фомброн... (*Смеется.*) ...и разодета, как туз пик, ради нескольких слов... Белые панталоны с буфами, один чулок — красный, другой — зеленый. Tutta la bandiera italiana! Как итальянский флаг!.. Уж не говоря о берете с пером... Un vero bersagliere! Да, берсальерский полк! Который марширует на бегу. (*Изображает марш поющих солдат из «Курьера сердца».*) Тогда Маньяни была такой же тощей, как и застенчивой. (*Начинает убирать костюм в корзину.*) ...Я тупо смотрела на свои ноги, на эти две цветные зубочистки, и пыталась вспомнить имя чертова барона или графа, которого я должна была объявить моему господину... Комброн... Фомброн... Тромбон... Да, пожалуй, это оно... Очень смешное имя... Все это было так давно... Но я помню, как в темном углу кулис я не переставала репетировать, пытаясь произнести его правильно. Да, Фомброн... Нет, Тромбон!.. И чем больше я старалась, тем больше гласные с согласными путались на моих губах. До такой степени, что, в конце концов, я разрыдалась... Все, никаких сомнений... моя театральная карьера дальше этого не пойдет. Как я ошибалась!..

Вдалеке хор поет литургию: «Господи, дай им вечный покой, и да прольется на них Твой благословенный свет».

А н н а. ...Эта восхитительная музыка — только для меня. Я — в главной роли... Последний раз... Последний? Кто знает?.. А действительно... На земле у меня уже полный набор: Эдем кино... Эдем театра... И почему бы не играть спектаклей в раю? Грандиозное представление со всеми святыми! Святая Наннарелла на Елисейских полях в декорации, написанной Фра Анжелико. С его потрясающими розовым и голубым! (*Доверительно.*) Между прочим, можно ему замолвить словечко прямо сейчас... Он похоронен здесь, в церкви... Да, да! В Санта Мария сопра Минерва!.. А может быть, рай похож на Александрию в Египте... С ее запахом насилия! Хриплые голоса рыбаков и ослы, навьюченные корзинами с фруктами... Продавцы жуков и женщины в чадрах... И посреди этого роскошного базара... вдруг, как по мановению волшебной палочки, — мамочка!.. Si, si, la mia mamma! С каждым днем все красивее в моей памяти и в вечности. (*Вдруг более прозаично.*) И вот тут-то у меня будет масса времени, чтобы спросить ее: ну что, моя далекая беглянка... Почему ты подсунула меня бабушке, когда я была еще в пеленках?.. Потому что я была дочерью калабрийца, которого ты больше не хотела? И кстати, куда это он подевался? Мне необходимо знать! Необходимо! Я хочу понять, откуда взялась эта Маньяни? Эта маленькая Анна, родившаяся в Порта Пиа в 1908 году... (*Публике.*) Пожалуйста, если вы мне не верите, я вам покажу паспорт. А у la Nonna (у бабушки) я росла вместе с курами, которых она разводила на балконе. Мы с ними часами беседовали. Ко... ко... ко... ко... Мой первый язык — язык этих болтушек! А второй... римский диалект, который я слышала повсюду вокруг! Даже школа ничего не изменила!.. Надо сказать, что учебники я старалась использовать как можно меньше, чтобы в конце года перепродать их почти новыми. В тот день, когда я снова увидела мамочку из далекой легенды, я подумала сначала, что это мой жаргон заставил ее смеяться до слез. Она начала ржать, как только я сошла с парохода... Да, да!.. (*Горько.*) Она была хорошей публикой, моя мама... Но на самом деле ее скрутила пополам моя шляпка! Шляпка, которую я выбирала специально, чтобы она нашла меня самой элегантной из дочерей. К сожалению, не вышло. Как это она выразилась о моей прическе... что она... претенциозна. Может быть, она была права... Во всяком случае, с того дня... никаких шляпок в моем гардеробе... Это был полный провал! К тому же мне тогда так хотелось, чтобы она оставила меня при себе, моя египетская мамочка... Которая, кстати, на самом деле была римлянкой. Бросив калабрийца, она нашла себе австрийского туза, который водил нас по лучшим александрийским ресторанам и заставлял посещать исторические памятники времен Мафусаила! А мне так было наплевать на эти античные великолепия... Нет, чего хотела Анна, так это найти тепло в объятиях матери... Еще чего! Мама совершенно не видела никакой пользы в таком подростке, как я, и мне оставалось только вернуться в Рим... Вечный город, где ждала единственная в мире женщина, умевшая меня приласкать... La Nonna mia. Бабушка, нянчившая меня с момента моего рождения в Борго-Пиа в 1910 году. (*Публике.*) Да, в тысяча! Девятьсот! Десятом! (*Вдруг она уныло и внимательно начинает разглядывать себя в*

Анна Маньяни — Бернадет Роллен

зеркале гримировального столика или в воображаемом зеркале, которым является публика. Проводит руками по лицу и под глазами.) Ах, несчастье! Посмотрите на это... Любовь! L'amore! Если хорошенько подумать, это она начинает выедать тебе глаза... Смерти остается только закончить эту работу. В определенном возрасте надо уметь без нее обходиться, иначе она становится una trappola... Клеткой... Ведь со всем уходом, маникюром, педикюром, парикмахером, массажистом и кутюрье поневоле говоришь себе: меня еще можно любить за меня саму... Особенно если ты при этом сделала из себя una stella — звезду!.. И мало-помалу, несколько кредиток сюда... Чек туда... Дорогие часы... Иногда что-нибудь из мебели... И чем моложе были мои возлюбленные, тем больше они требовали и тем быстрее уходили... Перелетные птицы. [...]

Кратковременные страсти... Когда знаешь, как погасить огонь... То, что я всегда предпочитала... Именно такого типа романы... Эти carruci, как у нас говорят, стоят эмоций на два су, длящихся ровно столько, сколько нужно, чтобы в данный момент ты верила, что одержима ими. Ревнивая, как тигрица, если какая-нибудь несчастная муха садится на твоего избранника. В последнем акте можно даже позволить себе настоящие слезы... Но как только падает занавес, становится наплевать, и если ты встречаешь carrurio через месяц на улице, ты избегаешь его, потому что тебе кажется невозможным портить себе сон из-за такого ветреника!..

Si l'amore, una caccia di dove torni sempre con le pive nel sacco... Как сказать? Любовь... Охота, с которой возвращаешься, не сделав ни одного выстрела... (*Жеманно.*) Разочаровываешься... Плутуешь... Вертишься... Особенно, если ты тренируешь свое сердце на землях, где водится благородная дичь... Ай-ай, и не говори!.. С этими типами я столько раз была рогата, как корзинка, полная улиток. Моего мужа преследовали старлетки, искавшие режиссера... Или эта блондиночка из Скандинавии... И тем не менее, работа с ним всегда была как исповедь. Я никогда не понимала, как он догадывался, какую сцену я хочу играть сегодня! Но он всегда начинал именно с нее! Фокусник, для которого я становилась инструментом во время съемок, но тем инструментом, который выдумывала сама! В жизни все было по-другому... Он разговаривал на марсианском языке! Или разыгрывал комедию, как настоящий профессионал... Он был просто болен, этот мужик... Представьте себе, ревновал меня к моему таланту... (*Снимает со стены костюм из фильма «Рим — открытый город», долго смотрит на него и продолжает говорить, укладывая костюм в корзину.*) ...Да, но вообще... это он сделал мне самый прекрасный в моей жизни подарок... Годами я задавала себе вопрос: почему не сделать фильм о женщине из народа? Una vera donna, о настоящей женщине, а не о звезде? И как только я прочитала сценарий «Рим — открытый город», я сказала себе: ну, наконец-то!.. Спасибо тебе, мой Роберто... С ним мы никогда не репетировали... Это было ни к чему... Мы прожили этот фильм!.. И все закончилось!..

...Как в сцене моей смерти... То есть смерти Пины... Мне нужно было только открыть огромную дверь, чтобы очутиться в другом мире. Это был римский народ, приклеенный к стенам домов, как двумя годами раньше... И немецкие солдаты, наводящие все тот же ужас, хотя и были привезены на съемку из лагерей. И этот ужас виден на экране. Не жевательный табак, а заново пережитая правда... Еще один секрет волшебника... Бросить тебя в яму ко львам, не предупреждая... Милый маэстро был очень опасен! После таких эмоций трудно просто вернуться к быту. Чувствуешь себя выдернутой из очарованного леса, люди кажутся серыми и безликими, и ты повисаешь на подножье маяка, стараясь остановить для себя одной его свет. В результате ты утомляешь избранника, достаешь его... И потом он повторяет всем, кто хочет слушать, что Маньяни в жизни — это, по очереди, зима, весна, нежность, ревность, ярость, война, мир, разрыв, прощание, слезы, раскаяние, экстаз, подозрение, пощечины, и все сначала! Зима, весна, нежность... И похоже, что все это в течение пары часов!

По словам этого Робертоне! Ну и что? Чего он хотел? Чтобы я приносила ему тапочки и была счастлива?.. Sta farfalla! Эта ветреная бабочка... (*Меняя тон.*) На самом деле, он, возможно, был прав. (*Ударяя себя по лбу.*) Delle volte, matta! Совершенно сумасшедшая, эта Маньяни!

Далекая музыка службы меняется. В нее вливаются слова, к которым прислушивается Анна: «...по Давиду и Сибилле день гнева, как этот день, обратит мир в пепел. И настанет ужас, когда сойдут ангелы на землю, чтобы вершить суд со всей строгостью...»

А н н а. Они читают Dies Irae... По правде говоря, я в этом месте всегда думала о смерти. Какая, в сущности, несправедливость!.. Для чего приходить в этот мир, если нужно его покинуть? Конечно, при рождении нам даются вера и сила... Но потом остается только усталость, боль, разочарование, разрушающие здание жизни. Все счета подписаны... Было бы легче умирать ребен-

ком и рождаться стариком... (*Откровенно развеселившись.*)... Мало-помалу освобождаться от всех страстей, недостатков и болезней и чистеньким отправляться на небеса... В вечность! [...]

Великий день — день рождения моего сына, ma che paura, какая паника перед его появлением!.. На столе я исходила потом и орала, как кошка!.. По какому праву он заставляет меня так страдать, этот крошечный незнакомец? Sto foresterino!.. Правда, я совсем еще не знала его, но при первых же его воплях почувствовала бесконечную жалость к этому маленькому кусочку мяса. А ему было наплевать! Он кричал! Mamma mia! Сколько было крика!.. (*Недоуменно.*) Любопытно, почему маленький человечек появляется на свет не смеясь, а крича и плача? Наверное, он спрашивает себя, что его ждет... Проходит пять или шесть недель прежде чем он улыбнется тебе, твой малыш! А я даже не могла часто любоваться на моего. Нужно было зарабатывать на жизнь, а три года спустя — развод... Однажды в течение нескольких дней у него была температура 41, у моего Луки... Я вернулась из театра, наклонилась над ним и, о чудо! Жар явно спал. Его маленькое личико перестало быть таким красным, и он снова начал ясно смотреть на мир... Он даже попытался отстегнуть брошку, которая была приколота к моему платью в этот день!..

...Ну вот, я хотела устроить его поудобнее, чтобы он лучше чувствовал себя под одеялами, которые были в беспорядке, и просунула руки под его ножки... Они были совсем вялые, тяжело неподвижные... Я попробовала пощекотать ему пяточки... Обычно это заставляло его умирать от смеха... А здесь... никакой реакции... Он сам смотрел на мои уловки, как будто удивленный тем, что ничего не чувствует... А потом он уехал от меня. Уехал в Швейцарию. Конечно, это было для его блага... Но мне казалось, что я вижу его в последний раз через окно вагона. Как с бабушкой!.. (*Внезапно разнервничавшись.*) Да, бабушка... та самая, которая меня вырастила... на улице Сан-Теодоро между Кампидоглио и Палатино! Где я родилась в 1911-м... Я уже объясняла... Черт!..

Первое далекое эхо чтения Евангелия: «И говорит Марфа Иисусу: Господи, если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой, но и теперь знаю, что чего Ты попросишь у Бога, даст Тебе Бог».

Анна крестится и начинает убирать в корзину фотографии, проглядывая их.

А н н а. ...Это было в 30-м году... значит мне было 22... то есть что я говорю... мне было всего 19... Миланский театр Арчимбольди ангажировал меня, хотя мне очень хотелось бы остаться с ней... Бабушка! Бедняжка! Она старела на глазах... но что поделаешь? Нельзя же стать актрисой, сидя на кухне.

...Был собачий холод! Люди хватались за что придется, чтобы их не унесло ледяным ветром... Стоял такой мороз, что камень трескался, и они спешили в теплые дома... А она, Nonna, несмотря на погоду, решила проводить меня до вокзала... потом до платформы... Santa Madonna... совсем маленькая в этой суете, среди нахально толкавших нас здоровенных носильщиков. А когда я заняла место в купе, я увидела, что она все еще не решается уйти... И как с моим мальчиком, с моим Лукой, мы с ней смотрели друг на друга через стекло, пока не тронулся этот чертов скорый! И поговорить невозможно... Между нами стекло, ветер свистит, я уже не говорю про локомотив. По правде говоря, ни одна из нас и не смогла бы произнести ни слова, не заревев... Так мы и стояли... она, с поднятой ко мне головой, и я, не имевшая сил оторвать глаз от этого морщинистого лица и белых волос, все более утончающихся временем... Она умерла через шесть месяцев... Так вот, когда мой сын уезжал в Швейцарию, это было сильнее меня... Я прекрасно знала, что только там его могут прооперировать так, чтобы он смог ходить, и что ничего с этим не поделаешь... Но мне казалось, что я больше никогда его не увижу... Как бабушку... Только на этот раз я была на платформе... а он — в купе, по ту сторону стекла... Вдвоем, не говоря ни слова, посреди плевавшей на нашу тоску толпы... (*Вдруг взорвавшись.*) А потом он вырос, мой мальчик! Нет, почему он тоже вырос? Почему он стал мужчиной, как все? Ma che cazzo, что я такое говорю? Мужчина, как все! Мой Лука! Неудивительно, что все эти бесстыдницы на него зарятся, так он красив... Только вот часто забывал о маме!.. Даже когда она была в Париже, абсолютно затюканная съемками!..

Я не могу сейчас путешествовать, говорил он по телефону, изображая больного. Трюк, чтобы растрогать меня... А я, бедная дура, покупалась! Все преимущества были на стороне тех баб, что удерживали его!.. Неблагодарный... Вот и все!.. Нет! Нет! Это неправда! Сокровище мое! Он был так терпелив... Как он мучился, когда его мамочка уехала далеко... Слишком далеко, в Америку... А потом сколько терпения с ней! Я — не подарок, но и он не лыком шит. Мы так часто ругались, что мой попугай выучил наизусть все оскорбления, которые мы швыряли друг другу в лицо. А

Бернадет Роллен

после ссор это грязное животное продолжало произносить набор кошмарных ругательств, которые ему пришлось услышать!.. До такой степени, что приходилось запирать его в ванной, чтобы он успокоился... Мой малыш! И теперь — такая умница... Да, он сейчас много знает, мой Лука... Архитектор... но все же, порой, не более терпимый, чем раньше! Ему не мешало бы иногда думать, прежде чем начать говорить... Как сегодня, например!.. Что за идея — читать мораль председателю палаты Италии...

...Вы представляете себе? Не всем дано беспокоить такую персону ради своих похорон, даже если им немного не хватает знамен и торжественности... Церковь Санта Мария сопра Минерва битком набита! Конечно, много людей типа «мы, кажется, где-то встречались», но немало и настоящих друзей, как мой Эдуардо!.. Какой прекрасный фильм мы сделали вместе!.. С режиссером, который обычно работал только за деньги... Настоящий кассовый ящик... И вдруг, о чудо! Это было до такой степени удивительно, что критика заявила: фильм слишком прекрасен, чтобы принадлежать его руке... Бедняжка... Когда он прочел это в газетах, его чуть удар не хватил. Он выкарабкался только благодаря вовремя сделанному уколу... A la stampa! Una vera lingua di vipera delle volte, да, настоящий змеиный язык, из-за которого можно горы свернуть... Газеты! Они заставили нас с Мазиной рассориться навсегда, sta maladetta! Ладно, Джульетта моложе Маньяни, но это не повод писать о нас обеих: «Старое поколение, противопоставленное поколению приходящих». В результате мы разговаривали во время съемок «Ада в городе» только в кадре.

В действительности ни одна из нас не завидовала другой, но эти дьявольские газеты заставили-таки нас бояться друг друга... Прелестно, особенно когда снимаешься в самом настоящем борделе... Какая уж тут атмосфера! Ад в аду... Кино в кино! Scusi, signor Pirandello! Giuletta! Cara mia! Эти дрязги забыты... Она тоже сегодня здесь... Как и мой Франчино, безобразник! Ты должен был оттаскать меня за волосы, когда я отказалась от роли Вирджинии Вулф. Какой кошмар!..

...Упустить такой случай... А главное, что я снова стала ломаться, когда он предложил мне играть «Волчицу»! Но на этот раз он не пошел у меня на поводу, мой Дзефиреллино. Слушай, сказал он мне! Ты не смеешь второй раз подкладывать мне такую свинью. Репетиции начнутся через неделю, все, я сказал, ma che cazzo! Говорить в подобном тоне со мной, со мной, с Маньяни?.. Какое счастье, что я послушалась. Эта волчица стала настоящим триумфом, мы играли ее везде! В конце концов, пришлось применить силу, чтобы заставить меня расстаться с этой ролью!.. Grazie Franchino mio... Come e bello! Какой он красивый! Он надел самый элегантный костюм, чтобы опустить в землю свою подругу... Что касается мсье Роберто, так он явился со всеми своими женами. Шведка, бросавшая лепестки розы на мой гроб — спасибо, мадам! Индианка, пасущая юную девицу, последнее завоевание Дона Джованни... Добавьте к этим трем первую законную жену, и получится целый гарем!.. E che me frega! Да, это правда, вы не можете себе представить, как мне наплевать! Как только Роберто узнал, что мне недолго осталось, он пришел

помочь мне ждать... Когда-то я могла сделать с этим мужиком все что угодно. Я говорила себе, для нас нет ничего невозможного... Я ошибалась. Росселлини... I Rossellini, il Rossellino... В Италии росселлино — это разновидность оливкового дерева, на котором ягоды, созревая, становятся красными. [...]

Из всех человеческих голосов — моя лучшая роль — голос того, кто оставлял меня одну там, на другом конце провода... Мне казалось, я слышала его в безмолвном телефоне. Я могла бы записать его реплики... Это последний фильм, который я сделала с Роберто. (*Неожиданно она срывает с вешалок несколько костюмов и, не глядя, кидает в корзину.*) Basta, basta et basta! Мужики — нечего с ними возиться! Вруны, бабники, и все! Лучше поговорим о животных... Так вот, животные! Они, по крайней мере, верны... Когда я ездила по Риму, не надо было и пытаться сесть в мой открытый автомобиль. Мисия, моя красавица овчарка, скушала бы вас в сыром виде! Однажды она разорвала пополам одного журналиста, который сунулся не в свое дело... Это стоило мне судебного процесса... Ночью я гуляла с ней по площади Сьенны и спорила с великим Тото об одной программе, которую мы репетировали. Он хотел выкинуть несколько реплик из сцены, а я не соглашалась. Ну и я в шутку сказала собаке: возьми этого упрямца, который не желает ничего слушать. Mamma mia! Что я наделала! Без колебаний Мисия оскаливает клыки и кидается на моего будущего партнера... Он удирает. Она его преследует, а я бегу сзади, пытаясь ее остановить, но не тут-то было!.. И так втроем мы носились по площади, пока мой бедный Тото не вскарабкался на стену, где я его, наконец, нагнала. И тут, на последнем издыхании, мы начали хохотать, но как! Бедная Мисия! Она совершенно не понимала, что происходит. Наконец мне удалось ее успокоить, и мы продолжали наши прогулку и спор без риска, что она сожрет самого великолепного комика в Италии... Моя ласковая Мисия... Она бы умерла за меня, и я не знаю ни одного мужика, способного на это. Дорогая Мисия!.. Я доверила ее людям, очень привязанным к животным, когда отправилась в клинику. Друзьям, которые будут с ней ласковы и помогут забыть меня. С моей секретаршей мы порой проводили целые ночи на улицах Рима, пытаясь накормить всех брошенных кошек и собак вдоль аллей Вилы Боргезе... И не только в католических кварталах... Нас иногда принимали за проституток, но это они нападали не на тех, кретины. A impuniti! A la figli de na mignotta! A burini! A magnaccioni! Li mortacci vostri! Что касается римских ругательств — тут я непобедима. О Рим! Он для меня — все, этот город... Голливуд! Что Голливуд? Такое же место работы, как другие! Совсем не место для житья. Ничего общего с нашим Римом! Наш Рим, волнующий, как прекрасная спящая женщина! (*Поет: «A che sei bella Roma...»*) [...]

Анна Маньяни

Рим, со всеми его памятниками! Чтобы иметь хоть что-нибудь древнее, эти американишки покупали античные монастыри в Европе и перевозили их камень за камнем, чтобы снова построить у себя...

А у нас, римлян, есть Колизей, Форум, Пантеон, Дворец Фарнезе, Сан-Пьетро, Сикстинская капелла, где великий Микеланджело провел четыре года, лежа на спине и расписывая потолок чудесными фресками. Четыре года! Он даже подхватил щитовидку, бедняжка! А наши площади? Piazza di Spagna! Piazza Navona! Santa Maria in Trastevere с ее ресторанами... особенно красное

вино... Я люблю только красное вино, шампанское при мне лучше и не упоминайте, у меня от него такие головные боли!.. После спектакля, когда я играла в театре, я часто выходила с друзьями... Спать... Оставаться наедине с Маньяни — этого я не выносила! А в Голливуде я слишком часто бывала с ней один на один! В Голливуде время — деньги, и что написано пером, не вырубишь топором. Об импровизации и речи быть не может, а мы, в Риме, работаем по вдохновению: «Закрой глаза и вперед». Я думаю, Ингрид Бергман едва ли не грохнулась в обморок, когда увидела, как Росселлини пишет диалоги фильма на спичечных коробках...

...Святая Дева, они там, в Америке, просто свихнулись на пунктуальности... Взять, хотя бы, телевидение! Все техники носят белые рубашки и считают себя инженерами. Внимательнее! Вставайте на отмеченные для вас места! Следите за отметками! Придурки! Только об этом и думают! (*Изображает последующее действие.*) И режиссер тоже... Он ненавязчиво указывает отметки, на которые нужно встать, пока ты рвешь задницу, чтобы сказать свою реплику как можно искреннее... Даже если это самая важная реплика в фильме!.. А если у тебя вдруг возникнет необходимость встать, сесть или наклониться вправо-влево, чтобы почувствовать себя свободней, тебя призовут к порядку, как рекрута, который шагает не в ногу... Да уж, тут режиссер забывает, что он — режиссер, а оператор — тот просто на грани сумасшествия! А что такое? Она что — каменная, его камера, или он не может жопу оторвать, чтобы ее подвинуть? В мое время... То есть во времена настоящего итальянского кино... Братья Тонти и компания под поезд бы бросились, лишь бы не выпустить актера из объектива! Вот это были операторы! Они выкручивались сами, не закручивая мозги артистам! Один оператор или сразу двое — это было совершенно все равно, они были гениями, эти ребята! Все — для актера; и это не мешало им снимать грандиозные кадры! Мой приятель, оператор «Ассунта Спина», говорил: «Анне всегда было наплевать на метки... ее дело — играть! Мне оставалось только освещать всю площадку и вместе с ассистентом следовать за ней... Иногда получалось неплохо. Хотя Анна ни разу не пришла в ту точку, на которую я выстроил свет, чтобы выделить ее лицо... С этим ничего нельзя было поделать... Такой уж она была!» Метки! В сущности — границы, заборы, барьеры! Как в жизни: к чему ты придешь, если будешь слепо уважать мораль, хороший вкус и все остальное! Dio mio! А этот епископ в соборе Сан-Патрика в Нью-Йорке, который вылез на кафедру, чтобы кричать о богохульстве и пророчить мне ад: «Оставь надежду всяк сюда входящий!» И все почему? Потому что в фильме «Чудо», который вышел на экраны в городе, я играла фанатичную пастушку, вообразившую себя беременной от Святого Иосифа! И все-таки я сохранила неплохие воспоминания о съемках «Татуированной розы» в Соединенных Штатах, но когда нужно было снова туда ехать, настроение у меня было паршивое. В любом случае, я ненавидела собирать чемоданы! Мне всегда было больно расставаться с Римом. Что касается Нью-Йорка... Да, Нью-Йорк — красивый город... В первую ночь, что я провела в моих апартаментах на двенадцатом этаже, я увидела восхитительный спектакль. Все эти иллюминированные небоскребы, тысячи освещенных окон...

...Я назвала это — глаза без век. Потом, мало-помалу, в моем воображении эти глаза закрылись, и я увидела римские крыши, как если бы смотрела на них ночью из окна своего дома, и посаженные среди них, как куры-наседки, окруженные своими цыплятами соборы Санто Ино делла Сапьенза, Сант-Андреа делла Валль, костел Сант-Анджело и еще дальше — купола на холмах Жаникюль... Все, что мне было нужно, чтобы наконец заснуть!.. На следующий день в восемь часов вечера зазвонил телефон: «Hello, it is Marlon Brando, do you speak English, Miss Magnani?» Чуть-чуть, ответила я, а вы? Как у вас с французским? Неплохо, ответил он. Ну тогда мы договоримся, сказала я, смеясь... Но, честно говоря, когда он добавил: я хотел бы тебя увидеть, — я запаниковала, хотя и сделала вид, что мне все нипочем: нет ничего проще! Завтра в это же время выпьем по стаканчику виски... Святая Дева... Назавтра Марлон появился у меня с маленькой африканской вазой в руках. А в ней — алая роза! Я не могла в это поверить! Дьявол экрана здесь передо мной, такой застенчивый и удивленный не меньше меня... Я не могла понять — почему, но не успела спросить, как он прошептал: «Я ожидал увидеть большую и пышную даму, дразнящую, неглиже». А я, вместо того, чтобы рассердиться на эту откровенность, вдруг почувствовала себя ужасно несчастной оттого, что я не та женщина-вамп, которую он рассчитывал увидеть. Он, наверное, прочел это на моем лице. Он взял меня за руки и, глядя мне прямо в глаза, сказал: «Это — хорошо». Я не поняла, что он имел в виду...

...У меня ноги отнимались при мысли, что он видит во мне только картофелину, насаженную на зубочистки... Добавьте к этому эмоциональное напряжение... Ну, а виски меня добили... А потом... Хватит; бизнес, бизнес, Марлон... Конечно, он был «звездой»! Брандо! Ладно, «звезда»... Но неплохо было бы забывать об этом время от времени... А вот на это он был неспособен! Я

любовалась им во время съемок «Человека в змеиной коже», только, я страшно нервничала, а он, вместо того чтобы успокоить, постоянно меня провоцировал... «Я знаю, почему ты не в духе, я знаю». — «Оставь меня в покое! Ты ни черта не понимаешь». — «Нет, я догадался, почему тебя перекосило». — «Отстань». — «Нет! нет! Я знаю». — «Что ты знаешь?» — «Я знаю, что ты хочешь, чтобы на афише твое имя стояло перед моим!» — «Dio mio! Ничего подобного!..» Мне было тоскливо, потому что мой Лука был так далек от меня, потому что... Да разве ему это было важно, синьору Брандо, его не это интересовало, напротив!.. И только, чтобы отыграться, я стала орать: «Да, я хочу, чтобы мое имя было первым на афише в Италии!» «Какое это имеет значение?» — он сказал. «Как это — какое значение, это мое право!» — «Ничего подобного, это — твоя амбиция!» — «А у тебя как будто нет амбиций?» — сказала я, уходя к себе в гримерку... И вот тут ему бы лучше было перестать со мной разбираться. Выйдя из себя, я крикнула ему: «Я бы тебя никогда не попросила о таком одолжении... я ждала, что ты мне это предложишь, как букет... В этом заключается разница между элегантностью и жлобством!..»

Ну и Марлон ушел, белый от ярости, и в результате я получила то, чего у меня и в мыслях не было... (*С нежностью.*) На самом деле, он просто выпендривался, Брандо!.. (*Она снимает со стены костюм Серафины из «Татуированной розы».*) ...Смешные эти американцы... Особенно Теннесси! Автор «Татуированной розы»! Un bambino! Невинный, как младенец! Как сказать? Интеллигент, конечно, но в первую очередь — очень умный интеллигент. Никогда от него не услышишь этих сложных слов, которых никто не понимает!.. Нет! Мы с ним болтали обо всем и ни о чем, о дожде и хорошей погоде... А что, нормально! А какой друг! Он в Неаполь приехал, чтобы помочь мне выучить роль Серафины... Ну и работку мы проделали за десять дней путешествия на пароходе! Не зная ни слова по-английски, я должна была впихнуть в себя четыре-пять страниц диалогов, отточить язык... По этому поводу я должна признать, что американцы они или нет, но продюсер и режиссер мне чертовски помогли. После первых же отснятых кадров они отвели меня в уголок и сказали: «Анна, мы тебе полностью доверяем, но ты на площадке как будто не в своей тарелке! Поэтому давай договоримся. Мы оба хотим, чтобы ты чувствовала себя здесь как дома, чтобы ты была настоящей Маньяни! Настоящей, а не голливудской...» В стране вечной распродажи только благодаря этим двум белым воронам я получила «Оскара»...

Но все равно. Мне хотелось, чтобы этот чертов корабль никогда не пришел в порт, меня колотило при одной мысли о съемках, которые меня ждали... Но как отступить?.. Мой Теннесси так верил мне... Он и роль-то эту написал специально для меня. Serafina delle rosa! Una pazza! Сумасшедшая, которая воздвигала алтарь и трепетала перед ним в память о своем покойном муже. Хотя он был обычным мужиком, как все остальные, и столько раз наставлял ей рога, сколько мне мой бывший муж. Первый встречный, которому она поклонялась, как Мама Рома поклонялась своему сыну... В общем, такая же сдвинутая, как Маньяни со своим Лукой. Экзальтированная дамочка, как Пина из фильма «Рим — открытый город» или Камилла из «Золотой кареты». (*С платьем Серафины в руках она начинает танцевать нечто вроде медленного вальса без музыки или под музыку похоронной церемонии.*) ...А на самом деле, играла ли я эти роли?.. Подика узнай... Эти персонажи, может быть, стали тем, чем я была, или... наоборот; basta! Я не выносила, когда ко мне относились, как к профессиональной актрисе. Воплощать образ, который ты чувствуешь, — это гораздо больше, чем профессия, это — испытание! Я бы никогда не согласилась, и даже больше, я просто не знала бы, как сыграть персонаж, который не заговорил со мной еще на бумаге... И если он говорит с тобой, и если ты его играешь, никогда нельзя узнать, он служит тебе, или ты — ему... А если нет, то каким бы ни был денежный билет, он будет всего лишь ставкой... Как у шлюхи!.. А я всегда честно зарабатывала деньги... И конечно, почему бы этим не пользоваться и даже не гордиться вознаграждением... «Оскар», которого мне дала Америка, — это большая честь для Италии, нет? Посреди ночи я позвонила Луке, чтобы сообщить новость, и он закричал в трубку: «Brava, Mamma bravissima!» Это был первый раз, когда он меня поздравил. Он никогда особо не любил мою профессию. Однажды я его спросила: «Тебе нравится, что мама — актриса?» «Нет» — ответил он откровенно. Актриса все время занимается тем, чтобы казаться не тем, что она есть на самом деле. Но той ночью он был счастлив до безумия, несмотря на то, что я его разбудила... (*Вдруг беспокойно.*) ...Может быть, не нужно было... Я не дружила со сном, никогда не знала, кто из нас от кого бегает... Порой я могла заниматься чем угодно, лишь бы не ложиться спать... Шли всей толпой шляться по барам после спектакля... Или ко мне... Когда занимался день и абсолютно измученные друзья тайком поглядывали на часы, я пела им весь свой репертуар... Включая старинные французские песни XVIII века... И все это

только для того, чтобы оттянуть момент, когда нужно отправляться в эту чертову постель... или, скорее, гроб... Действительно, какая разница между спящим и лежащим в церкви или на кладбище... Я не единственная, кто задает себе этот вопрос... Из моего окна в Америке был виден каток в центре парка, и в одну из бессонных ночей я подошла к окну и увидела катающегося на коньках мужчину. Мои часы показывали четыре утра, и когда на рассвете я решила лечь спать, он все еще был там, скользящий по льду с грациозностью бабочки. (*С сожалением убирает костюм Серафины в корзину.*) Serafina delle rose! Наннарелла в США... Однажды в дискотеке Гринвич Виладж мы увидели женщину, которая имитировала Маньяни, конечно, не зная, что я была там. На ней был черный растрепанный парик, и она, изображая бурное волнение, пела, так сказать, в моей манере и с американским акцентом. [...]

...«La fioraia del Pincio!» Песня времен войны из нашей программы с Тото... Где она ее откопала, эта девчонка?.. И надо было видеть ее лицо, когда я вскарабкалась на сцену, чтобы спеть вместе с ней припев... Это был конец света, когда мы поцеловались! Но кто знает? Может быть, люди аплодировали мне, как подражательнице моей подражательницы?! Поди догадайся... Многие американцы знают только своих «звезд»... Слава иногда обманчива. (*Она снимает со стены костюм Волчицы и разглядывает его, прежде чем убрать...*) Платье Волчицы! Tutta la violenza sensuale della Sicilia!.. Тоска по родине обрушилась на меня внезапно. Однажды днем я шла по улице и поравнявшийся со мной шофер такси остановился, чтобы крикнуть мне: «Я приветствую тебя, Анна! И когда вернешься домой, поцелуй за меня родную землю! От Джанни Терензоне!» Как та имитаторша, с акцентом янки. Наверняка еще его дед уехал много лет назад, но для него Италия — все еще родная земля... Тысячи таких, как он, живут там... Отпрыски наших косарей из Мезоджорно и с Севера, уехавших сколачивать состояние...

И надо сказать, не все они преуспели... Вдруг, и мне должно быть стыдно в этом признаться, я почувствовала себя счастливой от мысли, что у меня есть по крайней мере деньги, чтобы вернуться. A l'Italia, Italia mia! Какое счастье вновь оказаться в Риме... Несмотря на то, что моя овчарка Мисия поначалу облаяла меня не самым приветливым образом... Она не выносила, когда я оставляла ее так надолго. Потом мы примирились и вдвоем с террасы смотрели на наш город... Как не похож он на Нью-Йорк... Рим — величие, мягкость... Мы смотрели долго и нежно. Все пришли на свидание: наши крыши, наши соборы и холмы Жаникюль там, вдали... Не хотелось бы повторяться, но как могут говорить и писать, что я не была римлянкой... Может быть, из-за моей матери кое-кто хотел сделать меня рожденной под Александрией от отца египтянина. От паши с гаремом. Так называемым... (*Пародия на танец живота.*) ...Египтянка! Пошли в задницу! «E chi sarebbe piu romana que Mamma Roma»... Да, да! Невозможно найти большей римлянки, чем Маньяни. (*Показывает какое-то место на карте, приколотой к стене.*)

Я родилась в 1912 году в гетто... В большом дворце... Как раз напротив лестницы Пиперино а Монтерси... Но что поделаешь с легендой, которая к тебе приклеилась? Это то же самое, что журналисты, которые делали из меня в частной жизни болезненную дамочку, такой одинокий и разочарованный ночной чепец... Но как заставить понять этих недалеких людишек, что я могла быть веселой, что я умела смеяться и что мне ужасно нравилось быть Маньяни... И было чему нравиться, посмотрите-ка. (*Она предъявляет костюм из «Золотой кареты».*)

Невозможно впасть в меланхолию, когда носишь такое украшение! Так же, когда оказываешься, так сказать, владелицей подлинной золотой кареты, да, да, настоящего музейного экземпляра! Нам ее одолжила семья Ланцаджи Трабиа из Палермо... В общем, никакой подделки... То есть после такого подарка у моего персонажа появилось настоящее достоинство. Не поддаться искушению стать невестой вице-короля Мексики? Перу или Бразилии... Я уже не помню, но где-то в том районе!.. И не один только этот монарх хотел скушать прекрасную Камиллу... Рамон, красавец тореро, и Фелипе, охотник на индейцев, были в тех же рядах... А она? Пошли вы все к чертям собачьим, она предпочитала театр и своих товарищей по гастролям...

...Разве найдется лучшая роль для актрисы... И кстати, она тоже должна была вспомнить о своем дебюте. Она тоже испытывала страх перед будущим, которое ждет тех, кто занимается этой профессией. Пустые залы, которые ты пересекаешь в полумраке, потому что сторожа торопятся закрыть театр... Недоеденные сэндвичи, забытые на баре, пропитавший гримерные провинциальных шутов затхлый запах пота и слишком сильные, мешающие гримироваться, лампы вокруг зеркал. Загаженные сортиры, оторвавшаяся в последний момент пуговица и отсутствие костюмера... Ужас перед выходом на сцену... А после — пахнущая плесенью комната в паршивом отеле, этажом выше — трахающаяся на скрипучей кровати парочка, разгулявшиеся нервы и за-

паздывающий сон... Или сотни километров в ночном поезде и репетиции с утра... А потом? Тоска по всему этому, как только остаешься без работы, или желание снова уехать, просто потому, что слишком долго играешь в одном и том же театре... Ведь ты всего лишь паяц, и это Ренуар отлично понял... Мастер! Именно так мне сказал Лукино, когда увидел, что я сомневаюсь, соглашаться ли на «Золотую карету»... Он был его ассистентом — Лукино! И для него... Да, именно так... Ренуар был просто — Мастером... Но не таким синьором, как Лукино... Кстати, для него это — нормально...

...Эти Висконти, они были немного как Медичи, Борджиа... Люди, чье имя мелькает в диком количестве книг или на табличках с названиями улиц еще до их рождения... И это им отчасти помогает оставить свой след на земле... Ma cos'e, una Magnani, un burattino? Да, марионетка, которую выбрасывают в канаву, когда нитки обрываются... Однако! Дерьмо собачье! Прежде чем сказать: «Граф Фромбон просит моего благородного господина принять его», — я посещала школу Драматического Искусства! Да-да! Mamma Roma, Пина — это только в кино. Маньяни из плоти и крови — это совсем другое дело, это дама из общества, а не из народа... Да, но что бы я ни делала, я стала для всех: Анна Римлянка; Наннарелла, вот так-то!.. Накануне Пасхи я сама пошла на рынок, чтобы купить свежих бобов из Террацина... Тех, что готовят с бараниной на пасхальные праздники... Объедение! К несчастью, у рыночных торговцев бобы кончились. Dio mio! Все кинулись искать их для меня! И в конце концов банда юнцов отправилась купить эти чертовы бобы на рынок в пригород... Пока они ездили, я была вынуждена ждать под поставленным специально для меня зонтиком от солнца, хотя было довольно пасмурно. А так как торговцы решили подарить мне не только баранину, но и салями, ветчину и все остальное, то одному из них пришлось отвезти меня домой на своей тарантайке, нагруженную продуктами минимум на два месяца! Это было слишком! Не надо бы мне в этом признаваться, но в основном всем этим воспользовались брошенные римские кошки и собаки! В общем, трудно было убедить продюсеров в том, что я могу играть даму из высшего общества... Не будучи из народа, я принадлежала народу. (*Доверительно.*) Сегодня в Италии очень многие люди, те, кто на виду, имеют личных телохранителей... Даже в этой церкви полно специалистов по близкой защите... Мне всегда было на это плевать! Весь народ Рима охранял меня! Ero la loro Regina! Да, я была их Королевой... Я им так и ответила, когда они захотели, чтобы я играла роль матери Лорен в фильме «Чочара»... Лорен! Эта модная картинка! Целка-невредимка! Нет, но в самом деле!.. Что касается роли мамочки, я сказала: можете не продолжать... Пусть она играет, она — София!.. Она как раз в том возрасте... Какая идиотка! Я должна была пятьдесят раз повернуть язык во рту, прежде чем дать этот совет! Они меня сразу же послушались, и эта Лорен обосралась в роли, которую предлагали мне!.. Но самое удивительное, что она, в конце концов, стала настоящей артисткой! Талантливой и прочее!

Вдали поют из Писания: «Господи, Боже всемогущий. Небо и земля полны Твоим светом. Осанна...»

Анна Маньяни в фильме «Мы, женщины» (1953)

Голос священника, читающего молитву. В этом гробу лежит тело без души, тело, обреченное на разложение, тогда как душа будет жить вечно. Анна не покинула нас, она с нами, среди нас.

Анна. Бог да услышит вас, отец мой... Если люди вспомнят обо мне, когда я буду в земле, они должны знать, что Маньяни никогда не лгала им... Женщина, честная с ними, как с самой собой... Идеальная служащая, которая делала только то, что ее просили... Даже если ей приходилось репетировать, перерепетировать и переделывать сотни раз один и тот же дубль! Это — кино! Не из-за чего волноваться! Если ты ошибаешься в реплике, можешь сказать ее еще раз... Если у тебя температура, ты не обязана сниматься... Ничего общего с театром, на сцене ты всегда на передовой. Публика здесь, рядом, готовая разорвать тебя на куски, если ты не выдержишь. В театре — пан или пропал! Подводя итоги, думаю, что все-таки я была театральной актрисой... я любила, когда идея была ясна уже на бумаге... Когда ее можно было изучить... Развить... Так сказать, изнутри. (*Она берет костюм Мамы Ромы с явным уважением и гладит его утюгом, прежде чем убрать в корзину.*) В кино Пазолини почти достиг этого, но потом не оставил мне достаточного пространства для развития образа Мамы Ромы... И я не всегда понимала, чего он хочет... А ведь я видела его «Нищету» и доверяла ему... Поди узнай, может быть, я сделала сына Мамы Ромы слишком своим!.. Да, с Пьером Паоло работать было довольно сложно... Он постоянно прерывал меня и громко давал советы во время дублей... Слишком коротких для меня... Я ему сразу же сказала, что мне это мешает, а он, большой дипломат, ответил: «Анна, ты — великая актриса! Сдались тебе длинные сцены? Можно просто снять твое лицо крупным планом, и игра сделана!» Cazzo! И что я тогда значила во всей этой истории? Была статуей? Не актриса, а робот! Когда посреди съемки режиссер кричит тебе: «Смейся, Анна! Смейся!» — не выключая камеры, и смеешься самым идиотским образом, фальшиво и ненатурально!.. Я с трудом подбирала слова, чтобы объяснить ему, что мне мешает, но, в конце концов, он все понял. «Хорошо, Анна, — сказал он, — с этого момента мы вместе будем разбирать каждую сцену в хронологическом порядке...»

...Таким образом, даже если ты будешь начинать сцену с последней строчки, ты будешь знать, где она расположена в истории. Короче, я сделала, что он хотел... Но он тоже сделал немного так, как хотела я... В Маме Роме последний план, когда я думала, что помру на этом тротуаре... Он бесконечен, разве нет?.. Сейчас все киноклубы и художественные кинотеатры снова показывают этот фильм, но когда он вышел на экраны, то абсолютно прогорел. И кто оказался виноват? Маньяни!.. У нас если фильм провалился — виновата главная героиня... Они просто-напросто забыли, что я немного разбираюсь в профессии, и чтобы роль удалась, нужно было дать мне делать то, что я хотела... Как писатель, когда он пишет, художник, когда он рисует, я не могла быть просто рабыней техники, мне нужен был простор для фантазии... И вот — дерьмо!.. (*Она срывает одним махом несколько костюмов известных персонажей и швыряет их один за другим в корзину. Немного устало.*) И вообще надо сказать, что сейчас в кино все просто делают деньги... И точка! И еще — практически нет режиссеров, способных снять то, что у них в кишках!.. А мне нужны были персонажи, рожденные этим мужеством! Слова, слова! Одни слова!.. De spaccarsi la testa!..

В Италии мы неплохо развлекались... Почему? Потому что не боялись обосраться, импровизировать... Например, сцену смерти в фильме «Рим — открытый город», ту, где я бегу за грузовиком, увозящим моего будущего мужа, Роберто взял из реальной жизни. За несколько дней до этого я разругалась, как сапожник, с отцом моего сына... До такой степени, что бедняга вскочил в съемочный автобус и уехал, только бы меня не слышать, а я бежала сзади и крыла его последними словами — Che Vergogna! Какой стыд! И вот так Роберто в голову пришла мысль заставить меня скакать, как безумную, за немецким грузовиком, увозящим Паглиеро навстречу смерти... И когда я говорю, что мы импровизировали, это значит — импровизировали на всех уровнях... Да уж, мы напрягались, когда это было возможно... С Латтуадой в «Бандите» производство было такое убогое, что у нас была камера на батарейках; в один прекрасный день нет денег — нет батареек. Приходилось снимать вручную, крутя ручку камеры, и, чтобы сохранить ритм, оператор ничего лучше не придумал, как петь гимн молодежи! Ну, я вам скажу! Мы с Амедео Наззари играем самую драматическую сцену фильма, ту, где он убивает сутенера, а я помираю на лестнице, а этот крутит свою кофемолку и поет гимн молодых фашистов... Мы так хохотали, что пришлось переснимать сорок раз! Раньше в Италии нас ничто не останавливало, и я думаю, что мы могли бы убить родных отца с матерью, только бы заняться кино!.. Настоящие пленочные сумасшедшие!.. Да, но чем стали мы — актеры во всей этой истории?..

...Существовали только режиссеры, они выхватывали каштаны из огня, они были «звездами»! Браво, мсье!.. Потому что в Италии режиссеры — только мужики... Ты рвешь пупок, чтобы сыграть свою роль, как и сценарист, которому часто принадлежит идея фильма. Не говоря уж о людях за кадром, осветителях, звукооператорах... Все это на афише мелко-мелко... Есть только автор, то бишь режиссер... А мы, мы-то что такое? Разве что только точки и запятые в его «Произведении». Ну так вот, я — Маньяни, всегда отказывалась быть точкой или запятой в фильме... Что в конце концов мне дорого стоило... (*Она закрывает корзину и садится сверху.*) ...Я оказалась на задворках, в то время как Лорен занимала мое место... Но не все ли равно... Я не была маньячкой работы... Когда меня начали забывать, я продолжала жить на свой лад... Немножко по старинке... Я читала, смотрела телевизор... Мои животные составляли мне компанию. Их надо только накормить, и они будут тебе верны... Человеческие существа гораздо требовательней! Если ты работаешь не по необходимости, а только из тщеславия — это некрасиво!.. Правда... Я была очень амбициозна, я любила успех, как все... Но тщеславной — никогда! К счастью для меня, кстати, потому что чем была Маньяни перед этими похоронами? Памятником?.. Ладно! Но памятником, который сначала воздвигли на самой большой и славной площади. Потом, когда прохожие стали спрашивать, кто это, его перенесли на площадь поменьше!.. А под конец его задвинули в дальний угол безлюдного скверика в качестве унитаза для голубей!..

Вновь возникает музыка похоронной церемонии. Анна бросается к гримировальному столику и начинает скидывать все, что на нем находится, в маленький чемоданчик. Это может продолжаться до самого момента ее ухода через двор в сад.

А н н а (*лихорадочно*). L'ite missa est... Спектакль подходит к концу... Марионетка сматывает удочки... Разбирается шапито... В клетку, дикое животное!.. Мне надо было стать крестьянкой, вместо того чтобы растратить жизнь на сценах или под ужасным взглядом этой чертовой камеры!.. Действительно, почему я не выбрала жизнь на ферме со свиньями и с большим белым сараем, в котором я сыграла бы великолепную свадьбу и оказалась бы при настоящем мужике, который бьет по зубам всякий раз, когда пытаешься открыть пасть... Крепкий хрен, который заставит тебя срать горчицей, что еще нужно, чтобы отлично себя чувствовать!.. Вместо того чтобы лезть в «звезды»... La Magnani! Скажите, пожалуйста! Ничего общего с мечтами маленькой Анны, которая боялась собственной тени... Бедняжка... Да уж, вот к чему все приводит, когда предпочитаешь мечты реальности... Одним прекрасным утром просыпаешься и замечаешь, что, смешав карты, ты в первую очередь обманула сама себя... Вся эта дрянь и мишура были только топливом... Ты иногда считала себя обязанной терзать людей, потому что умирала от страха при мысли, что тебя могут отправить туда, откуда ты пришла... Почему актриса? Потому что эта профессия позволяет верить, что тебя все любят, когда почти каждый день видишь свою морду в газетах... Говоришь себе, что это лучший способ вернуть время... То время, когда, окаменев, ты смотрела, как другие малыши млеют от ласк Мамы... Настоящей Мамы! Не изображающей отсутствующую египтянку в сопровождении неизвестного австрийца... А когда есть слава, то веришь, что с неба упадет кто-то, кто поможет тебе справиться с этой ночью, когда кажется, что все человеческие существа оставили тебя совсем одну на планете... А так как этому прекрасному рыцарю наплевать на нежности, ты виснешь на нем... Выменяваешь горсточку внимания за мешок глупостей... Ну ладно, хватит... Ma adesso basta... Я больше ничего не требую!.. (*Перед тем как уйти, она оглядывает гримерную.*) Да... Время поблагодарить моего сына... В конце концов он понял, что можно любить мою профессию. Grazie, figlio mio... Сокровище мое... Он заслуживает благодарности, мой любимый сыночек... До последнего моего вздоха он требовал красить волосы своей мамочке, а после попросил мою любимую гримершу сделать мне последний грим... Сценический грим... Может быть, там, наверху... Если я иду туда... Я снова буду играть... Чао. (*Она выходит. Тут же возвращается. Вдали — гром аплодисментов.*) ...Вы слышите! Выносят мой гроб из церкви Санта Мария сопра Минерва... Шесть тысяч человек аплодируют... Хорошая публика!

Перевод с французского Анастасии Мартинс Сеглиа

ВЛАДИМИР МАШКОВ

Самое невыносимое — бездействие

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Владимир Машков — наклонение повелительное, он требует восклицательного знака. «Он же безумный, — ласково произнес коллега актера по табаковскому театру Виталий Егоров, — вы его глаза видели?» Первое, чем Володя Машков овладел в совершенстве, была драка. Настоящая, от души, по вдохновению. За хулиганство его и выгнали из Новосибирского театрального училища.

— Зачем же ты дрался?

— Мальчишки должны драться, вот я и дрался.

— Потом ты приехал в Москву, поступил в Школу-студию МХАТ и...

— И меня снова выгнали через полгода.

— ?

— Да, снова за драку. Мальчишество...

— Сколько же лет было «мальчику»?

— Да я и сейчас еще «мальчик». Драться, правда, перестал.

— Причина хоть была серьезная?

— Конечно, нет. Но тогда все представлялось страшно серьезным...

— Кто тебя отчислял?

— Выгонял меня мой курс. Тогда в студии царил музейный трепет. Торжественный такой полушепот: «Среди этих самых стен бродил Качалов». И курс выгонял меня с пафосом: «Как ты мог, Володя?!»

— Комсомольское собрание?

— Верно. И отправили меня во МХАТ, в ссылку. Там я был раскройщиком, помойщиком, подкрасщиком. Отправляли на время, но оказалось, что восстанавливаться на первом курсе я не имею права. Пришлось поступать снова.

— Что, не обиделся?

— Нет, шел внаглую. Школа-студия представлялась местом теплым. Там оставалось много друзей.

— Ты поступал к Табакову. Он не знал твоего «славного» прошлого?

— Да нет, знал, еще как знал. Табаков впервые в Школе-студии набирал курс. И когда я выходил с 3-го тура прослушивания, в спину мне несся отчетливый шепот: «Это тот самый Машков. Не берите этого хулигана!» Тем не менее Табаков меня взял. Студию я окончил с красным дипломом. С тех пор работаю у Табакова.

— А не было соблазна после окончания пойти в другие, как казалось в то время, «настоящие» театры?

— Ты помнишь? В то время, и правда, еще был театральный бум, настоящие театры. И я получал весьма заманчивые предложения. Но у меня были неплохие дипломные работы, которые Табаков предполагал перенести на сцену. Я приходил не «смотреть» на сцену, что обычно губит молодого артиста, а работать. Кроме того, я уже хорошо знал и театр Табакова, и его самого, какой бы он ни был, замечательный или плохой. Значит, легче избегать непонимания, во всяком случае, в творческих вопросах.

Накануне встречи, созваниваясь с Володей, я спросила, какой из спектаклей, поставленный им, он рекомендует посмотреть. «Любой, — голос в трубке звучал довольно самоуверенно, — мне ни за один из спектаклей не стыдно». «Нахал», — приблизительно таким был мой заочный диагноз. Однако первые же минуты оглушительного эмоционального действа под названием «Смертельный номер» во МХАТе рассеяли скептический настрой.

— Как впервые тебе взбрело в голову поставить спектакль? Это не было связано с дефицитом актерской работы?

— Действительно, часто ролей нет, и сразу актер начинает активно фантазировать. Само-

деятельность такая... при профессиональном театре, актерское графоманство. Но я был максимально занят в репертуаре. Однако мне нравилась пьеса Гора Николаева «Звездный час по местному времени», написанная очень давно. И вот захотелось поставить спектакль на основе этой ностальгической вещи. Репетировали между основными репетициями, а вечерами играли репертуарные спектакли...

— Как Олег Павлович отнесся к твоей «перемене участи»?

— Понимаешь, участь-то не переменилась. Я остаюсь и буду оставаться актером. А то, что я согрешил один, другой, третий раз, существа не меняет. Может быть, это каким-то образом режиссерские мамины и актерские папины гены скрестились и не дают мне покоя.

— И все-таки это довольно разные, вполне самостоятельные профессии, каждая из которых диктует свой образ мыслей. Ты не испытываешь никакого внутреннего дискомфорта, разлада?

— Это довольно тонкая материя. Чуть-чуть переберешь, потеряешь естественное, как дыхание, ощущение, что ты актер, — это смерть. Ты выходишь на сцену играть, но вдруг ловишь собственный «режиссерский глаз», сразу впадаешь в ступор.

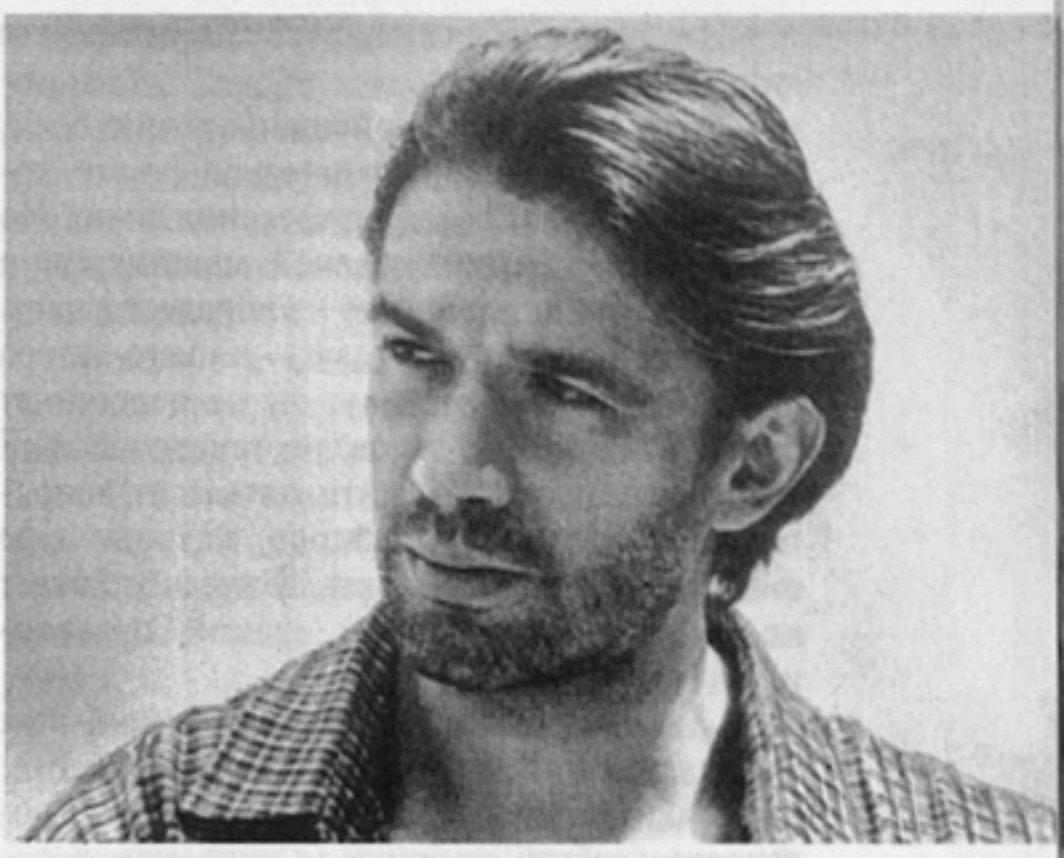
— Значит, удается быть двуликим Янусом... А в кино нет ли желания что-либо подправить, изменить в собственной роли?

— Я стараюсь выбирать режиссеров, владеющих профессией, таких, как Валерий Тодоровский, Денис Евстигнеев, Карен Шахназаров, а затем с легкостью доверяюсь их интуиции. Как только почувствую, что одна из избранных мною профессий мешает другой, сразу сделаю выбор. Никогда не буду играть в своих спектаклях...

— Как «случилась» эта странная пьеса «Смертельный номер», ставшая гвоздем нынешнего театрального сезона?

— Тут своя история. Олег Антонов — мой давний друг еще со Школы-студии, много лет назад написал пьесу «Полуночники». Там были персонажи, олицетворяющие четыре воплощения человеческой души. Я предложил ему сделать историю про артистов, про клоунов, используя этот ход.

— Твой спектакль по современным меркам довольно большой, идет три часа. Текста же совсем мало... Пластические, цирковые интермедии прописаны в пьесе или это твои вольные импровизации?



Владимир Машков

— В пьесе двадцать девять страниц. А вначале было сто. Такая настоящая драматургия с монологами и диалогами — толстый фолиант. Пришлось кромсать «по-живому». Я заранее знал игровые, пластические зоны, и сцены эти в пьесе не описывались. Так что в значительной степени это либретто или закодированная пьеса.

— О твоем спектакле сейчас много пишут, говорят, в нем — сконцентрированная условность, непрерывный каскад театральных находок. Но вместе с тем это зрелище имеет и иную сторону. Оно абсолютно кинематографично. Направленные лучи света выхватывают то один, то другой «кадр» сцены, рваный монтаж «жонглирует» общими и крупными планами. Ты осознанно вводил элементы кинематографа в спектакль?

— Конечно. Может быть, это безумие, но я хочу сделать «Вия». Довольно рискованная штука — поставить эту великую сказку. На огромной сцене... Если бы было возможно, я бы делал спектакль вообще в поле. Но с крышей.

— Знаю я одну такую сцену — «поле с крышей»...

— Да-да, может быть, на сцене Театра Российской Армии. Возможно, из моей идеи ничего не выйдет, и придется мне ехать в Новосибирск ловить рыбу. Но представляешь, если удастся реализовать мою хвастливую идею и поставить действие, аналогичное бродвейскому, с одним преимуществом: в нем будут заняты русские актеры.

— А в чем ты видишь различие актерских школ «здесь» и «там»?

— Они прекрасно оснащены технически, они всегда в хорошей физической форме, хорошо поют, двигаются профессионально. Но убери блеск фантастической машинерии и увидишь, что актер просто не попадает в цель. А если правильно «упаковать» нашего актера в свет, музыку, пластику, он не перестанет быть Актером. Это заложено генетически. Я уверен, у нас можно найти пятьдесят исполнителей, настоящих актеров, которые еще смогли бы петь и танцевать. И пусть это будет не Бродвей, а, к примеру, «улица Горького» или «Тверская»...

— Кто из русских актеров наиболее близок тебе, вызывает профессиональный пиетет?

— Таких актеров много. Но лишь один человек, одну работу, наверное, я могу назвать потрясением. Ты видела Сарафанова Евгения Павловича Леонова в «Старшем сыне»? Не понимаю, как он это сделал...

— Что это?

— Можно себе представить, нафантазировать будущих Гамлетов, Макбетов, Ивановых... Сарафанова, мне кажется, уже сыграть невозможно. Он сочинил эту роль, как Моцарт. Это полет в неведомые миры. И понять, разобрать, как это сделано, — невозможно.

В кино Машков снимается давно. Среди картин с его участием почти без труда можно вспомнить «Зеленый огонь козы» Анатолия Матешко, «Делай раз» Андрея Малюкова (запоминающийся дуэт с Евгением Майоровым), французскую картину, призера Московского МКФ «Я — Иван, ты — Абрам». Однако славу и неофициальное звание секс-символа Машкову принесли две ленты, сделанные практически одновременно: «Подмосковные вечера» Валерия Тодоровского и «Лимита» Дениса Евстигнеева. Так творческая судьба актера оказалась накрепко связанной сразу двумя мифами — помимо имиджа супермена или «настоящего мужчины», кому как нравится, его причислили к лику «новых русских», во всяком случае, он стал как бы их официальным представителем в кино.

— Помню страстный панегирик в твою честь, исполненный Светланой Томой на одной из пресс-конференций, посвященных «Лимите». Пафос его сводился к тому, что в кинематограф наконец-то пришел настоящий мужчина. Пришел?

— Если да, то слава Богу. Специально к этому не стремился.

— Мне кажется, кинематограф наш долгие годы вообще грешил невниманием к сугубо мужским качествам героев. Их функция заключалась прежде всего в исполнении общественной миссии: долга, профессии. Героика войны и будней декларировала «ну а девушки — потом». Может быть, это «потом» наступило?

— Не могу с тобой согласиться. Много было настоящих мужчин...

— Конечно, прежде всего — Урбанский...

— Вот я тоже отчего-то его вспомнил... На самом деле, сказать, мужчина это или нет, только один человек может — женщина. Кажется, так просто — мужчину на экране сыграть способен только Мужчина, а женщину — Женщина. Но посмотри, в нашем кинематографе сейчас тотально распространен какой-то бесполый, аморфный человеческий тип. Грустное зрелище.

— Похоже, оно простирается далеко за рамки экрана.

— Никогда не задумываюсь — играю я мужчину или его профессию. Например, в компьютерах я вообще ничего не понимаю. Меня привлекает прежде всего история.

— Кстати, об истории. У Тодоровского ты играл лесковского героя?

— Да нет, это совсем другая история. Лесков, как тень воспоминания, мелькает за спинами героев. Таких, как мой Сергей, довольно много, он современен. Он угодил в настоящую страсть, завяз в ней и не смог выбраться, справиться с ней. Он мужчина, который забирает у женщины все, но это не значит, что он не любит. Просто выходит так, что избранница его любит сильнее всех возможных ожиданий. Она может переступить. Он — нет. Ее чувство беспредельно. Его — имеет определенные рамки.

Из множества хороших и очень хороших артистов лишь единицам выпадает несказанная удача — совпасть в тональности со своим временем, с поколением. Так повезло Олегу Янковскому с балаяновскими «Полетами...». Теперь вот Иван из «Лимиты» стал олицетворением новой генерации, возрождающегося класса деловых людей. Как обычно, в таких ситуациях вокруг артиста возникает ореол избранности, подпитываемый устным и письменным мифотворчеством, излюбленным жанром «новой прессы». В случае с Машковым это больше похоже на этнографический интерес. Ведь жизнь новых богатых большинству из нас неведома, а потому каждый додумывается в соответствии с собственным вкусом.

— Быть может, это лишь наши фантазии и

твой Иван не имеет отношения к людям в ярких пиджаках (теперь уже смокингі в почете)?

— Отчасти я отдаю себе отчет не в особости этого персонажа в нашем кино, но в чем-то другом. Понимаешь, когда у сравнительно молодого человека не счесть денег и при этом он — совершенно один...

— А как же круг подобных ему «смокингов», с понятным, очевидно, лишь им, избранным, ритуальным действом, круговым танцем с боевым кличем в «Лимите»?

— Да это кич! Они с глубокомысленным видом топчутся на месте. Люди надели смокинги и замкнулись в своем круге. Теперь надо что-то сделать. Но что? А давайте вот так, рукой, и еще крикнем вот так... И вроде мы едины. У меня много приятелей, не считающих денег. При этом всех их объединяет поразительное одиночество. Они изо дня в день вынуждены разговаривать с людьми, с которыми разговаривать не хочется, смертельно. Их тянет к естественному общению, живому, теплому, непредсказуемому, такому, каким живу я. Но они уже пойманы в капкан ритма своих дел, собственной жизни, довольно жестокой, и вынуждены двадцать четыре часа в день зарабатывать деньги.

— Тебе их жалко?

— Да нет. Просто я понимаю, что они — в капкане. Такой участи не позавидуешь.

— Ты придумал своего персонажа или «увидел» его в своем окружении?

— Честно говоря, мне претит, когда актер, общаясь с кем-то, внимательно так изучает: «Ага, как интересно. Надо будет попробовать поднимать так бровь». Все это происходит подсознательно, записывается на какую-то тайную магнитную ленту. Поэтому не существует человека, за которым я бы наблюдал «для роли». Хотя теперь, когда смотрю «Лимиту», угадываю в герое черты целого ряда знакомых, например, Сережи Можарова. Он был продюсером нашего фильма.

— А почему был?

— Недавно его застрелили в Париже. Это как раз яркий пример того, о чем я тебе говорил. Пачки денег, постоянные тусовки, всегда куча народу... Но я как-то физически ощущал его одиночество, как будто он жил в вате.

— Значит, главным для тебя в этом персонаже является его одиночество? А не кажется ли тебе, что картина, увлекаемая в крутую интригу, поверхностно восполнила пробел в наших представлениях о «новых русских»?

— Денис отлично знал, как эти люди живут, и с легкостью мог бы эти знания продемонстрировать. Только зачем? Мы хотели сделать увлекательную историю. В действительности эти люди поразительно скучны и живут в довольно монотонном ритме. Бывают, конечно, среди них яркие исключения. Вот Можаров не походил на других. Возможно, потому с ним и произошла эта трагедия. Понятие же «новые русские» представляется мне большой натяжкой. Пацаны моего возраста так себя не называют. Это кто-то за них придумал. И понравилось всем... И пошло...

— В одном из интервью ты сказал, что тебя устраивает общая наша неразбериха, грязь на улицах...

— Да. Когда-то, возвращаясь из-за границы, я ужасался: «Ах, какая же у нас грязь!» Сегодня меня это совершенно не раздражает. Да, я живу в такой стране. Стань в одночасье она чистой, она перестанет и во всем другом быть самой собой. Во время Олимпиады Москва была чистой, но это был ненатуральный, стерильный город, который жил искусственной, вымученной жизнью. В Америке мусор цветной, а у нас серый. Но здесь каждое мгновенье жизни — разноцветное, и каждое последующее мгновенье — непредсказуемо. Все время что-то происходит. Невероятная концентрация событий, эмоций. Какая-то звенящая «нота криминала» в воздухе.

— Чему же радоваться? Ведь эта «звенящая нота криминала» есть отзвук смерти, которая, увы, превратилась в нечто обыденное, как прогноз погоды...

— А в Швейцарии или Лихтенштейне ничего не происходит. Можно часами в полной безопасности пить пиво в баре. Потом отдохнуть и... снова попить пива в баре. А потом от скуки застрелиться. Там своя «нота криминала».

— А нынешние известия о войне в Чечне, как воронка, втягивающей всю страну, тебя не трогают?

— Самое невыносимое для меня — бездействие. Спроси меня: «Смог бы ты работать при фашизме?» Я отвечу: «Да». Я актер. Буду играть. Ставить спектакли. Другое дело — что я придумаю. Может быть, меня повесят на первом же столбе за это. Но бездействие для меня мучительно. Во всяком случае, так мне сейчас кажется. Мне — 31 год. В 34, может быть, я скажу тебе что-то совсем другое.

— А почему не в 33?

— Нет, хочется поскорей проскочить мимо этой цифры, а там посмотрим, поговорим...

Е. МАРГОЛИТ

«Будем считать, что такого фильма никогда не было»

«ПОЛОЧНЫЕ» ФИЛЬМЫ 30-Х ГОДОВ

Сначала — о том, чего не найдет читатель в этой работе.

Прежде всего, он не найдет описания *всех* запрещенных картин этого периода уже по той простой причине, что количество их приближается к ста(!). К тому же среди них есть произведения достаточно известные и многократно описанные: «Строгий юноша» А. Роома или «Прометей» И. Кавалеридзе — с одной стороны. А с другой — работы, от которых не сохранилось ничего, кроме названий, да и те обнаружены даже не в картотеках Госфильмофонда, а во ВГИКе или в фильмографиях историй национального кино: «Случай в степи» П. Чардынина или «Хамелеон» А. Левшина.

А главное — состав «полки» той эпохи настолько пестр, что, похоже, главное ощущение, которое осталось бы от максимально подробного перечисления картин, — недоумение: за что запрещали? Недоумение и разочарование для тех, кто ожидал бы обнаружить в этом ряду кинематографический «Чевенгур», «Собачье сердце» или, скажем, «Повесть непогашенной луны» на худой конец. Отметим сразу — единственная картина, квалифицированная Главреперткомом РСФСР как «антисоветская», — это действительно блистательная сатирическая эксцентриада «Моя бабушка», поставленная в Грузии в 1929 году. Судя по заключению Главреперткома (копия которого была направлена и в информационный отдел ОГПУ), картина попала в пик борьбы с троцкизмом, и в ней усмотрели «троцкистское отношение к загниванию советской системы».

О специфике языка этих документов (что же реально: «троцкистское отношение» или «загнивание советской системы»?) ниже будет сказано подробно. Здесь же отметим, что других прецедентов подобного рода обнаружить не удалось, за исключением, разве что, легендарной картины «Любовь» (1933) А.О. Гавронского, уничтоженной вместе со всеми материалами по ней сразу же после ареста режиссера в начале 1934 года. Однако до Главреперткома дело тогда не дошло.

В целом же появление картин, в которых усматривали «грубые искажения», «неправильные отражения» и пр. и пр., как правило, — и это примечательно! — не влияло впрямую на производственные (на творческие — другое дело) судьбы их создателей — хотя бы до поры до времени. Тот же постановщик «Моей бабушки», Котэ Микаберидзе, следующую картину выпустил уже через пару лет. Игорь Савченко, чьи первые две работы, снятые в Баку в начале 30-х, экрана не увидели, а одна из них фигурировала как проявление в кино «правого уклона» («Никита Иванович и социализм»), тем не менее в 1933-м получает право постановки на «Межрабпомфильме» и ставит знаменитую «Гармонь». То есть — наказания авторам за картину не следует. Наказывается сама картина как нечто отдельное от постановщика. Лояльность авторов остается пока вне подозрений. И это — общее правило, что нужно сразу же отметить. «Полочный» фильм квалифицируется как проявление не враждебности автора, но — его недостаточной политической зрелости. Первое — преступно, второе же — вполне поправимо в светлом будущем. В самом деле, трудно заподозрить в нелояльности, скажем, С. Герасимова или М. Калатозова, И. Савченко или Л. Лукова, А. Медведкина или А. Роома. Так же трудно назвать кого-либо из общепризнанных классиков эпохи, в

чьей творческой биографии не обнаружилась бы запрещенная картина.

Очевидно тогда, что предметом исследования должны стать: принцип отбора фильмов на «полку» и механизм изъятия «полочных» картин из кинопроцесса (и шире — из истории кино).

И прежде всего для этого необходимо осмыслить роль главного цензурного учреждения страны — Главреперткома РСФСР. До 1929 года его основной задачей в области кино является контроль за репертуаром: очистка кинофонда от заведомо неприемлемых по идеологическим соображениям дореволюционных и зарубежных картин. Что касается фильмов отечественного производства, то запрет всего лишь десятка названий с 1925 по 1929 год едва ли не выглядит актом чисто символическим: речь идет о картинах преимущественно республиканского производства — Госкинпрома Грузии, ВУФКУ, Азеркино. И связано это скорее всего с «войной трестов», ибо картины, запрещенные в РСФСР, преспокойно шли там, где производились. В большинстве это работы малозначительные: снятый в Баку «шпионский» фильм будущего мастера научно-популярного кино А. Литвинова «Око за око, газ за газ» (1924), запрещенный по представлении информационного отдела ОГПУ «как содержащий в себе ряд моментов из работы ОГПУ», к тому же отраженных «халтурно и неправдоподобно», фильм И. Перестиани «Двуногие» (1927), стилизованный под переводной роман «из западной жизни», картина театрального украинского режиссера М. Терещенко, без особых успехов работавшего тогда в кино, «Не по дороге» (1928) — о принципиальном партийце, разоблачающем перерожденца-сына. Добавим сюда снимавшийся на «Пролеткино» методом импровизации без сценария приключенческий фильм «Контрабандисты» (1927),

«Прометей» (режиссер И.Кавалеридзе), 1935

где, судя по всему, постановщику (также театральному режиссеру И. Калабухову) просто не удалось свести концы с концами, и не удавшийся фэксам «Чужой пиджак» (1926). Пожалуй, лишь совершенно непонятая тогда «Мачеха Саманишвили» К. Марджанова (1926) да две экспериментальные работы близкого в ту пору к обэриутам К. Минца «Мясорубка» (1927) и «Ваши глаза» (1928), вызвавшие большой скандал, выбиваются из общего ряда. Однако последние две картины и не претендовали на выпуск в общесоюзный прокат. Скорее, их можно счесть началом советского «параллельного» кино.

Но все разительно меняется буквально в течение нескольких месяцев 1929 года, когда была предпринята первая решительная попытка централизации кинопроизводства и управления кинематографом. «Год великого перелома» в истории всей страны стал таковым и для отечественного кино. Здесь-то начала проясняться роль Главреперткома, когда фильмы запрещенные стали исчисляться десятками. Она заключалась теперь в контроле за соответствием каждого фильма общему канону.

Конечно же, этот общий канон существует с

момента возникновения социалистического государства. Это — «светлое будущее», новый идеальный мир, который возникнет в результате всеобщих усилий. Будущее в таком случае становится единственной безусловной реальностью, в отличие от настоящего. Момент настоящего в этой системе как бы несуществен сам по себе: будущее, его нарождающиеся черты — вот что отыскивается в «текущем моменте».

Но воплощение собственно кинематографической — эталонной — модели будущего оказывается главной задачей именно в этот период, поскольку кино теперь целиком и полностью включается в систему государственного механизма. И первой решительной попыткой воплощения такого канона в кино оказывается практика агитпропфильма.

Теперь без дальних околичностей политико-просветительная задача объявляется ведущей в кино. Постановлением Совнаркома СССР 1929 года на производство политико-просветительных картин выделяется 30% всех средств кинопромышленности. Основным жанром становится киноочерк с активным использованием игрового материала — «агитационно-пропагандистский фильм». Явление это в кинолитературе упоминалось не раз и вполне однозначно: провал замысла стал очевиден достаточно быстро — через пару лет от практики «агитпропфильма» открестились все без исключения, списав вину на теории ЛЕФа и РАППа одновременно, благо эти организации были уже распущены (впрочем, ЛЕФ перестал существовать гораздо раньше известного постановления от 23 апреля 1932 года, и валить на него было еще удобнее). В вину «агитпропфильму» вменялась прежде всего его узкая злободневность, он определялся как «Док. или игровая киноиллюстрация к.-л. актуального политич. или экономич. лозунга»[1]. Между тем такое определение скорее подходит к агитфильмам первых лет революции, у них даже названия были впрямую лозунговые: «На фронт!», «Чините паровозы», «Мы выше мести» и пр. и пр. «Агитпропфильм» на самом деле представляет, в конечном счете, прямо противоположную тенденцию: «Сделать из каждой картины полный набор всех идей, всех героев и всего материала по данной теме»[2].

Внедрение совершенно абстрактного образа действительности в качестве произвольно, извне — централизованным порядком — навязанного канона — это была уже какая-то абстракция абстракции. Несоответствие директивному и произвольному эталону — причина, на основании которой можно было бы забраковать весь конкретный репертуар целиком и каждый фильм в отдельности. Очевидно, что попытки всерьез соответствовать требованиям киноруководства приводили к печальным результатам. Тем более что всерьез относились к канону прежде всего начинающие: в этот период в титрах — множество новых имен, вскоре теряющихся бесследно. Вообще профессиональный уровень рушится стремительно, и один из показателей — изобилие имен представителей смежных кинематографических профессий, пробующих себя в режиссуре. Операторы (А. Головня), художники (В. Сидамон-Эристов, Б. Дубровский-Эшке), администраторы (М. Кресин, А. Гринфельд) — «все побывали тут», и все, разумеется, без особого успеха. Однако обвинения предъявляются прежде всего с точки зрения политической незрелости.

Оценка фильмов отныне исходит, как ни парадоксально, не из сегодняшнего дня, но из идеального будущего, из мира абсолютного совершенства, то есть того, в котором «история прекратила течение свое». Процесс формирования общества завершен, а потому вполне естественно, что всякая картина по крайней мере стремится к тому, чтобы стать последней. Собственно, политика эпохи «малокартинья» здесь-то и возникает: ведь делаются, по сути, не новые фильмы, но до бесконечности отлаживается очень ограниченное количество одних и тех же образцов[3]. Так что «текущий момент» распространяется до пределов вечности. И «агитпропфильм» предстает уже не жанром, но всеобъемлющей эталонной моделью экранного мира. Именно в этом «коммунистическом далеко» и существует, и функциониру-

---

[1] Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986, с. 11.

[2] И е з у и т о в Н. Пути художественного фильма 1919—1939. М., 1934, с. 104—105.

[3] Не случайно последним грандиозным замыслом Сталина в области кино станет идея постановки в цвете уже снятых некогда картин.

ет Главрепертком, с точки зрения вечности оценивая кинопродукцию сегодняшнего дня.

Отсюда, помимо прочего, совершенно фантастический язык протоколов с чудовищным нагромождением отглагольных существительных, преимущественно в родительном падеже, решительно затемняющих смысл сказанного. «Картина перекликается с узкими местами современности», «...искажает историческую действительность в области разрешения аграрного вопроса», «...начисто отрицаются наши достижения по линии организации труда и культурно-политического подъема провинциальных рабочих» и т.д. и т.п. Это интонация «голоса свыше», и именно в интонации, а не в формулировках заключена суть сказанного: картина оказывается именно ею «повержена во прах». Что называется, «приговор выносит история», а отнюдь не конкретные работники Главреперткома П. Бляхин, А. Кациграс, В. Съедин.

«Строгий юноша» (режиссер А.Роом), 1936

Подчеркнем еще раз: в *каждой* из запрещенных картин очевидно искреннейшее стремление выполнить «социальный заказ». Причем — в отличие от, скажем, ситуации конца 30-х годов, когда творческое своеобразие во многом было снивелировано, кино конца 20-х отмечено особенностью прямо противоположной: истинные художники стремятся найти для исполнения этого заказа какие-то принципиально новые формы. Чаще всего успеха такое предприятие все-таки не приносит из-за искусственности симбиоза очеркового кинообозрения с... чем угодно: от историко-революционной киноэпопеи до фельетона, но дает весьма ощутимый (не сразу, а несколькими годами спустя) толчок в области формотворчества. Как ни парадоксально это выглядит, но эпоха «агитпропфильма», давшая крайне мало в смысле законченных полноценных произведений, необычайно интересна своими побочными результатами. Она являет собой всплеск формотворчества, не имеющий аналогов в истории нашего кино.

Наименьший успех сопутствовал симбиозу киноочерка с бытовой драмой: здесь наружу вылезал совершенно удручающий и ничем не прикрытый схематизм, так что, по-видимому, у ГРК были основания характеризовать, скажем, грузинский фильм о производстве «Дело доблести» (рабочие названия — «Ударник», «Встречный», 1931) М. Геловани (будущий исполнитель роли Сталина успел проявить себя к тому времени небесталанным режиссером-комедиографом) как «антихудожественное произведение, компрометирующее тематику соцсоревнования», а украинский фильм той же тематики «Нет таких крепостей» (1932) — через пять лет его режиссер Ф. Лопатинский будет объявлен злостным националистом — квалифицировать как «типичный образец «красной халтуры». Обратите внимание: в названиях обеих картин — цитаты из высказываний самого Сталина: подлинный творец «агитпропфильма», что называется, «засветился».

Соединение с опытом киноэпопеи или «поэтического» кино — случай более сложный.

Символика здесь оказывается на грани вырождения в плакатную схему. Это касается прежде всего двух украинских картин — «Хлеб» (1930) Н. Шпиковского и «Штурмовые ночи» (1931) И. Кавалеридзе. Первая — о коллективизации, но действие ее развертывается сразу после гражданской войны (отсюда — второе название «Тысяча девятьсот двадцатый год»). Очевидно, это должно было оправдать символический стиль фильма, но на самом деле лишь обнажило опять-таки схему. Однако изобразительная традиция «поэтического» кино спасает «Хлеб» от голой плакатности. Работа оператора А. Панкратьева — безусловный шедевр, делающий «Хлеб» событием в украинском кино. «Штурмовые ночи» могут быть охарактеризованы таким же образом, но добавим, что главную роль в схематичной истории середняка, перековывающегося на Днепрогэсе, играет С. Шкурат. И несомненно, что фильм Кавалеридзе оказался своеобразным предвосхищением «Ивана» А.Довженко — картины, в немалой степени связанной с поэтикой «агитпропфильма». Судя по описанию такого глубокого исследователя армянского кино, как Г. Закоян, к этому же ряду можно отнести и фильм П. Арманда «Арут» («Двадцать дней», 1932), запрещенного ГРК «как искажающий действительность в обрисовке сельского хозяйства Армении».

А вот скрещение «агитпропа» с сатирическим кинофельетоном обещало удивительно интересную традицию. Оказалось, что А. Медведкин в своих поисках был не одинок. Опыт самодеятельного (или полусамодеятельного) театра типа ТРАМа (Театра рабочей молодежи) дал интереснейшие образцы киногротеска. Прежде всего нужно отметить снятые в Баку первые режиссерские работы И. Савченко: «Никита Иванович и социализм» (1931) и «Люди без рук» (1932). Обе картины не сохранились, но первая описана в мемуарах режиссера А. Маковского (Савченко на картине выступал как один из авторов экранизации собственной пьесы, поставленной им в Бакинском ТРАМе, и сорежиссер), а также по рецензии в «Вечерней Москве», выразительно озаглавленной «Клевета в пяти частях».

Это сатира на «левых загибщиков» (причем их вождя «товарища Н» играл Михаил Жаров). Рецензент «Вечерней Москвы» излагает содержание так: «Колхоз под многозначительным названием «Догнать и перегнать» «организуют» методами запугивания. Кто против колхоза, тот против партии и правительства и будет объявлен лишенцем». Терроризованные крестьяне «идут» в колхоз. Но потихоньку убивают, режут, продают лошадей и коров. Кулак злорадствует и торжествует. Огромное большинство деревни на поводу у кулака...

Наиболее сочная фигура на экране — кулак Никита Иванович и его обширная агентура. Комсомольцы изображены придурковатыми простачками.

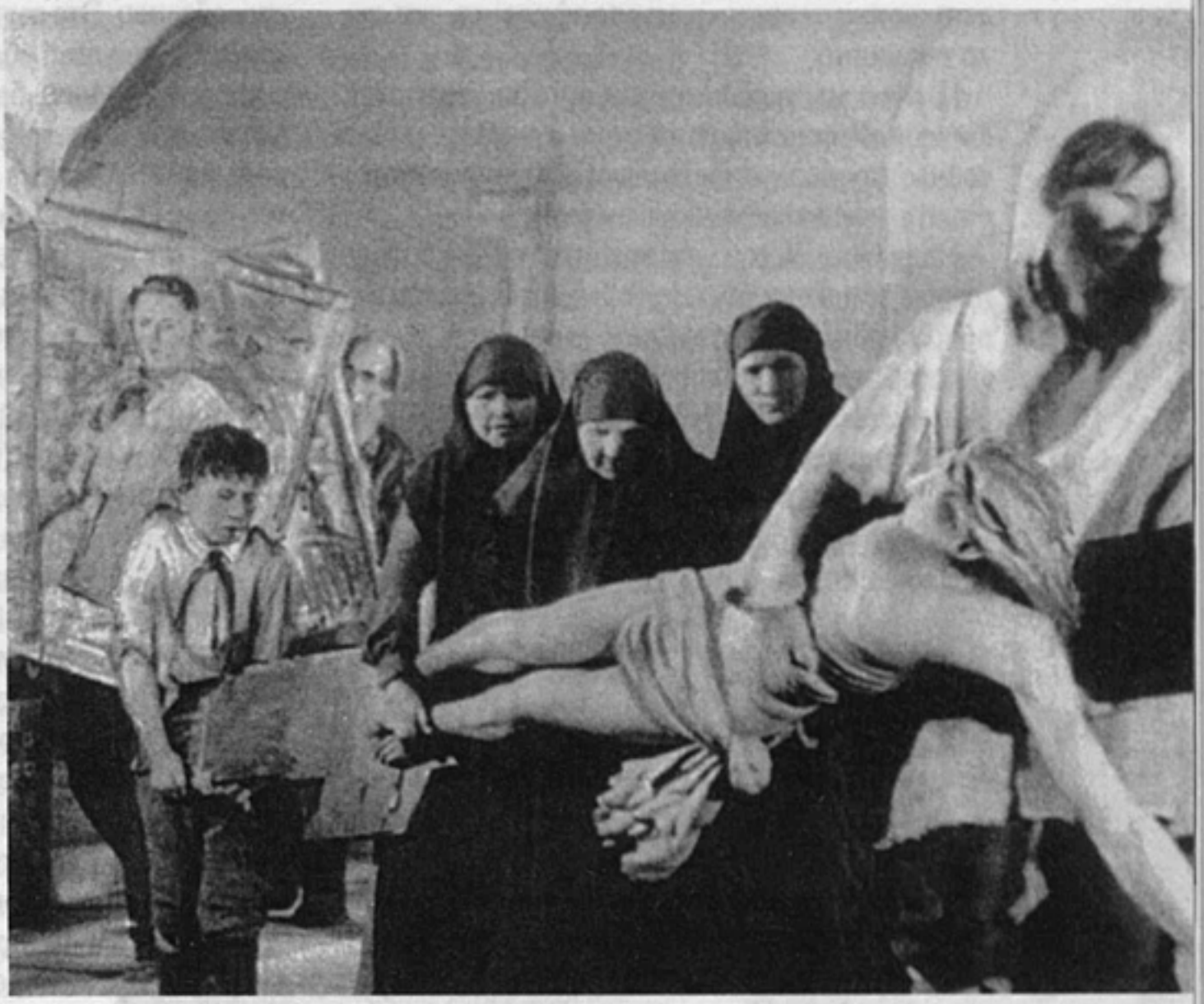
Такова картина. Издевательство и поклеп соперничают друг с другом. Похоже на то, что «душевный бедняк» Андрея Платонова перекочевал на экран...»

Совершенно в духе «Полешко» и «Фруктовощей» А. Медведкина сюжет «Гвоздя в сапоге» М. Калатозова, где режиссер, по воспоминаниям М. Блеймана, экранизировал известный английский стишок в переводе С. Маршака: «Не было гвоздя — лошадь захромала...»[4] Однако, в отличие от картин Медведкина и Савченко, эта картина снята без тени юмора — как чистая условная притча, поражающая сегодня монтажом и виртуозной операторской работой Ш. Апакидзе. Комический эффект здесь возникает, пожалуй, как раз из-за несоответствия текста и интонации неистового калатозовского темперамента. Перед нами, так сказать, символический гротеск, где, по выражению автора монографии о Калатозове Г. Кремлева, «все по очереди перебывали во «вредителях обороны». Впрочем, по сведениям журнала «Пролетарское кино» (заключение ГРК на фильм, так же, как и на предыдущий, не сохранилось), фильм был запрещен «за неправильное изображение Красной Армии». (Вывод довольно мягкий, если учесть, что картину «Дурень, ты дурень!» А. Медведкина сняли с экрана «как обобщающую вредительское руководство соцстроительством, высмеивающую хозрасчет».)

Вот это почти навязчивое стремление к абстрагированию материала, отличающее кино

[4] Из истории «Ленфильма». Вып. 4. Л., 1975, с. 65.

этого периода, связано со специфическим пониманием истории. История в социалистическом обществе стремится к своему завершению, каким является идеальное общество, построение которого есть основная цель. Соответственно и кино в этом обществе также будет идеальным. Но покуда подобное общество не построено, конкретным произведениям можно простить их несовершенство именно за это стремление к идеалу. Подобное рассуждение освобождало советский кинематограф начала 30-х от той катастрофической ситуации, когда практически любой фильм мог быть отвергнут заказчиком — государством за несоответствие идеалу, то есть канону. Советскому кино предоставлялось пространство для маневра, которое оно с энтузиазмом принялось осваивать.



«Бежин луг» (режиссер С.Эйзенштейн), 1935—1937

Отсюда, помимо прочего, то разнообразие жанров, приемов, стилей, которым отмечено советское кино первой половины 30-х годов, в отличие от второй половины этого десятилетия. Отсюда же тот вдохновенный пафос отрицания собственного прошлого, уже ставшего мировой классикой, поражающий сегодня в большинстве речей на Всесоюзном совещании киноработников 1935 года. Именно здесь Довженко, восхищенно говоривший о «Чапаеве», предложил слушателям представить, как в 1945-м, обсуждая фильм «Буденный», выступающие будут говорить: «А помните «Чапаева», какой это был слабый фильм». Сказано это без тени иронии, с полной уверенностью в правоте своих слов, с полной верой в прогресс искусства, прямой и безостановочный. Идеал пока перемещается в уверенно созидаемое будущее, а пока — «твори, выдумывай, пробуй»...

Объявление Маяковского «лучшим и талантливейшим поэтом нашей эпохи» именно в 1935 году, как и торжественное обнародование этой фразы, было, по сути, подведением итогов политики государства после разгона художественных группировок. «Сразу заговорили о разрыве с рутиной», — вспоминал в книге «Люди, годы, жизнь» И. Эренбург. И — уже в следующем, 1936 году, начинается прямо противоположная (и теперь, как выяснится, многолетняя) кампания: борьба с формализмом.

Теперь ценность фильма усматривается прежде всего в наличии тенденций, ведущих к идеалу, и, напротив, «вредность» — в том, что уводит в сторону от подобных тенденций. Так, «Чапаев» открывал целый ряд картин о полководцах гражданской войны, последовательно мифологизирующих ее историю, а точнее — подменяющих историю мифологией. Но по тому, что от «Чапаева» останется в «Щорсе» или «Котовском», или «Александре Пархоменко», можно судить, какие тенденции признавались каноническими, а какие отвергались.

Точно так же обстояло дело и с кинопроцессом в целом: отвергались по большей части не фильмы, но — тенденции кинопроцесса. Пос-

ле падения теории «агитпропфильма» это стало очевидно.

И если мы начали разговор о кинематографической советской сатире, то самое время сейчас продолжить его, чтобы продемонстрировать утверждаемый здесь тезис.

На рубеже 30-х годов возникает ряд картин в нашем списке, героем которых оказывается бюрократ-обыватель, точнее — «носитель буржуазного мировоззрения». Это герой «Шкурника» («Знакомое лицо») Н. Шпиковского — комедии на материале гражданской войны, снятой в 1929 году, — «потомственный столоначальник», приспособленец. Это вычищенный со службы и безуспешно ищущий «бабушку» — протекцию бюрократ из «Моей бабушки», уже упомянутой выше. Это «государственный чиновник» из одноименного фильма И. Пырьева, выпущенного все-таки после многочисленных переделок, связанных с добавлением темы вредительства (1931). Это, наконец, судя по описанию, герой последней самостоятельной режиссерской работы тяготевшего к эксцентриаде А. Левшина, одного из эйзенштейновской «железной пятерки», — «Хамелеон» (1930). Все эти фильмы (по крайней мере сохранившиеся — «Шкурник», «Моя бабушка», «Государственный чиновник») бичуют обывателя-бюрократа без малейшего сожаления и сочувствия. Прежде всего — ввиду его принципиального несоответствия грандиозности совершающихся в державе преобразований, очевидной мелкости.

«Женитьба» (режиссеры Э.Гарин и Х.Локшина), 1937

Притом все авторы эти ориентированы, разумеется, на жанровую систему — и, соответственно, на поэтику — «монтажного» кино, где ведущим жанром является киноэпопея с ее монументальностью, условностью и четкой социальной типажностью персонажа.

Именно в этот мир и «запущен» объект сатиры, изо всех сил пекущийся о своем личном, частном благополучии, и только о нем. То есть персонаж, по сути, асоциальный. И тогда помимо воли авторов возникает неожиданный эффект: с монументальными социальными символами сталкивается несовершенное, но живое человеческое лицо. Довольно злую шутку проделывает тут с фильмами культурная традиция: перед нами модификация темы «маленького человека». И не случайно в первом варианте «Государственного чиновника» герой в финале вел отчаянный диалог с памятником Ленину на ноч-

ной площади, подобно пушкинскому герою, о чем догадался критик журнала «Кино и жизнь». В «Шкурнике», как заметил писавший о фильме О. Мандельштам, это асоциальное начало выражено наиболее ярким и парадоксальным образом: в верблюде, погонщиком которого становится волей случая «маленький человек», и потому эффект остранения достигается чрезвычайный[5].

Думается, без особого труда можно обнаружить тут аналогию со второй — фантастической — частью «Клопа» Маяковского, где герой оказывается в коммунистическом будущем за решеткой клетки зоопарка (опять-таки тогда же этот эффект был отмечен критикой)[6].

Запретом перечисленных картин такой поворот темы «человек и история» в нашем кино был отрезан начисто и надолго. Собственно, именно в этот период под подозрение впервые попадает эксцентрическая стихия, которая, как сегодня становится ясно, была главным источником живой силы советского кино. В превращенном виде она продолжала питать его, но в открытом виде уже к концу 30-х путь на экран ей был категорически заказан. Те же периоды, когда она исчезала вовсе, были поистине «мертвым сезоном» нашего кино (эпоха малокартинья, например).

Здесь кроме прочего прослеживается отрицание новой культурой самого феномена частной жизни, частного человека — даже как предмета для разговора. Человек «обобществляется» целиком и полностью. Следующий по времени объект, по которому наносится массированный удар, можно обозначить как «киноутопия». В конечном счете, весь экранный мир советского кинематографа к началу 30-х годов окончательно оформляется как мир будущего, как «облик грядущего». Этот мир есть образ конечной цели, к которой неуклонно движется общество. Любой фильм — идеальная модель, наглядно демонстрирующая пути преодоления наличной реальности, ее проблем и пр. Но в данном случае речь идет об утопии именно как об одном из *жанров* в общей системе советского кино. Общим же знаменателем для фильмов подобного рода стал «Строгий юноша» (1936) А. Роома по сценарию Ю. Олеши — фильм, к выпуску запрещенный категорически.

По-видимому, одной из главнейших причин оказалась здесь откровенная условность образа будущего, между тем как для официального сознания именно это «светлое будущее» абсолютно безусловно, в отличие от настоящего, которое именно по этой причине не заслуживает внимания: его проблемы принадлежат прошлому и потому, естественно, остаются вне поля зрения советского кинематографа. Будущее не может быть предметом обсуждения, то бишь объектом интерпретации. Оно едино для всех. Позднее, к концу 30-х годов, в советском кино окончательно оформятся канонические образцы этого «будущего для всех», уже реально существующего в настоящем. Прежде всего это Москва, а в Москве — Красная площадь и Кремль, ВДНХ, улица Горького, Колонный зал и т.д. Здесь происходит, развертывается апофеоз повествования, наглядное достижение героями пресловутого будущего. «Киноутопии» же предъявляются обвинения в «искажении», «неправдоподобности», «надуманности», объяснимой «незнанием жизни» (один из распространеннейших терминов советской эпохи едва ли не на всем ее протяжении). Очень примечательно, что, например, подобного рода упреки не предъявлялись комедиям Г. Александрова и, особенно, И. Пырьева, столь же, казалось бы, условным. Но эта условность — целиком в русле официального канона, она подчеркивает, что имеет дело именно с настоящим, с тем, что уже сейчас, в данный момент, наличествует где-то на «просторах Родины чудесной». То есть речь идет именно о различных системах условности. И очень важно, что в «киноутопии» источником пафоса оказывается не тотальное подчинение природной стихии человеком, но — слияние с ней, нахождение общего языка. Не случайно действие таких фильмов разворачивается ввиду стихии — моря, неба. Характерно, что в большинстве своем эти фильмы — подчеркнуто музыкальные: именно музыка и закрепляет здесь это гармоническое чаемое единение.

С другой стороны, коль речь идет о будущем, а значит, о бесклассовом обществе, то так или

---

[5] См. «Памир», 1986, № 10.
[6] См.: Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1979.

иначе предметом разговора неизбежно становятся многократно преданные анафеме «так называемые» общечеловеческие ценности. Природа санкционирует многообразие и — что очень важно — непредсказуемость человеческих чувств, их проявлений. Это, разумеется, в корне противоречит пафосу унификации человека, пронизывающему официальное сознание.

Очевидно, к этому ряду можно отнести и несохранившуюся картину интереснейшего режиссера М.Дубсона «Большие крылья» (1936), где основной коллизией оказывается драма авиаконструктора, чья модель погибает в авиакатастрофе. Герой на грани самоубийства, но доверие окружающих возвращает ему силы и приводит к триумфу. В определенном смысле здесь можно увидеть перекличку с образом хирурга Степанова в «Строгом юноше», с размышлениями Ю. Олеши о месте таланта в социалистическом настоящем и коммунистическом будущем и полемикой вокруг этих размышлений. В журнале «Молодая гвардия» «старая комсомолка» Вера Чернова писала Олеше: «Надо равняться на талантливых людей, но только на тех, которые являются действительно лучшими в нашей стране не потому, что они даровиты, но потому, что свое дарование они ставят на службу социализму...»[7]. Обративший внимание на этот момент полемики вокруг сценария В. Шмыров заметил, что прозвучавшие в фильме слова героя — «волшебного комсомольца» Гриши Фокина — о том, что «равенство при социализме искореняется понятием соревнования, на лучших следует равняться, а лучшие — это вожди», — не что иное, как ответ, принятие замечания к сведению. Между тем эти слова многое объясняют в судьбе обеих картин; вожди конкуренции иметь не желали. Почести, воздаваемые героям обеих картин — хирургу и конструктору, — сочтены были не полагающимися по чину — в связи с «Большими крыльями» это предположение высказывал и автор единственного исследования о Дубсоне М.Черненко[8].

Вполне возможно, что именно последняя причина оказалась решающей, и обеим картинам были посвящены редакционные статьи в «Правде» 1936 — 1937 годов: «Фальшивая картина» (это о «Больших крыльях») и «Грубая схема вместо исторической правды» (о картинах «Украинфильма», в том числе и о «Строгом юноше»).

Еще более парадоксально выглядит вариант утопии в фильмах, обращенных к теме классовой борьбы. Парадоксален он потому, что, в конечном счете, оказывается пронизан пафосом не разъединения, членения, дифференциации, лежащим в основе этой темы, но человеческого всеобщего братства. Разумеется, речь идет о человечестве, сбрасывающем иго класса эксплуататоров, но суть состоит именно в том, что главное преступление эксплуататоров и угнетателей состоит в стремлении разъединить людей, отнять право на естественную (что для фильмов этого ряда принципиально важно!) целостность, всеобщность.

Наиболее яркое выражение этой концепции находим мы в «Земле» Довженко. Но «Земля» — картина уникальная и в уникальности своей принципиально находящаяся вне любого ряда. Однако, скажем, не менее уникальна «Окраина» Барнета, а она, между тем, очень полно представляет эту тенденцию — и интонацией, и средствами воплощения. Достаточно поставить рядом с ней «Границу» (1935) М. Дубсона, на прокатной судьбе которой отразилась неоднозначность мнений о ней киноруководства (среди сторонников ее были Б. Шумяцкий и М. Горький, противниками же — Кинокомиссия ЦК), а также лично Сталиным запрещенную «Мою Родину» (1933) — первую звуковую картину И. Хейфица и А. Зархи, и даже очень неожиданного в этом ряду «Прометея» (1935) И. Кавалеридзе, чтобы обнаружить, как «сдвигается» повествование с точки зрения «классового» человека к точке зрения человека «естественного». Камертоном оказывается «детскость» героев, которая тут есть воплощение не столько социального инфантилизма персонажей, сколько именно «естественности» их. Неожиданным образом эта «детскость» оборачивается знаком причастности к миру «страны-подростка» — миру праведному. Миру, который в конечном счете отвергает насилие, во мнимом противни-

[7] «Молодая гвардия». 1935, № 4.
[8] См. «Двадцать режиссерских биографий», вып. 1. М., 1971.

ке узнавая друга и брата (знаменитая сцена Кольки и Миллера из «Окраины» и идентичная — китайчонка Вана и красноармейца Васьки в «Моей Родине»). И если следовать такой логике, то стержневой картиной этого ряда оказывается... «Бежин луг» С. Эйзенштейна (1935 — 1937), где ребенок впрямую заявлен как символ нового мира, где в невероятном по дерзости и трагизме финале юный герой, приносящий себя в жертву грядущему братству в битве с прошлым, вырывает, уже смертельно раненный, ружье из рук отца-убийцы и падает ему в объятия...

«Закон жизни» (режиссеры А.Столпер и Б.Иванов), 1940

Разумеется, все сказанное выше — не более чем авторская гипотеза. Формулировки, по которым перечисленные фильмы подвергались запрету, — совершенно иные, самые разные[9]. Более того, к середине 30-х протоколы ГРК исчезают и судить приходится по откликам прессы, которые становятся все более директивными. «Моя Родина», скажем, была запрещена вообще без всякой официальной мотивировки, а режиссерам, по свидетельству И. Хейфица, было объяснено, что их картина противоречит последней военной доктрине вождя. «Прометей» же попросту опоздал с выходом: картина на тему «Царская Россия — тюрьма народов» появилась, когда на повестке дня стоял лозунг укрепления традиций государственности, и т.д. и т.п.

Да и вообще ожидать точных и внятных формулировок бессмысленно: в них не было потребности и, главное, необходимости. В каждом из перечисленных случаев уверенно срабатывают защитные механизмы, защитные рефлексы системы, инстинктивно ощущающей нечто себе не враждебное даже, а просто чуждое, безошибочно отторгая это чуждое от себя.

О том, что ко второй половине 30-х годов в принципе оказывается отлажен и механизм отторжения, и, соответственно, канон, свидетельствует резкое уменьшение числа «полочных» фильмов, и еще более — уменьшение среди них числа действительно примечательных работ. Дело в том, что пертурбации с кинематографом, который в первой половине 30-х находится в ведении то ВСНХ, то Наркомата легпрома, затем выводится из их сферы и в 1933 году оказывается в ведении кинокомиссии при агитпропе ЦК (пока Шумяцкий организует новую систему ГУКФа), остаются в прошлом. Главрепертком начинает играть подчиненную роль, контроль за фильмом в период производства берет на себя энергичный и честолюбивый Шумяцкий, потеснив кинокомиссию. Он в первую очередь решает теперь судьбы фильмов. Ощущение всемогущества дает ему поддержка Сталина, поставившего Шумяцкого на этот пост. Однако после того как система кинематографа стабилизируется, в столь самостоятельной фигуре уже нет необходимости. Тем более что Сталин проявляет к кинематографу все более

[9] Впрочем, Сталин заявил после просмотра «Бежина луга»: «Мы не можем допустить, чтобы всякий мальчик действовал, как Советская власть».

пристальный и возрастающий интерес. Именно по его указке запрещается одобренный лично Шумяцким и вызвавший восторг в кинематографических кругах фильм «Моя Родина», о котором шла речь. Шумяцкий своевременно кается в ошибке, но не учитывает урока, продолжая считать себя высшей инстанцией. В 1935-м ему удается избежать еще одного неприятного инцидента, что, однако, стоит полного забвения очень любопытной картины. Речь идет о «Кара-Бугазе»(1935) А. Разумного по мотивам повести К. Паустовского. По версии режиссера, переданной нам его сыном, Сталин возмутился, прочитав восторженный отзыв А. Барбюса о фильме, который не видел еще сам. Шумяцкий смог убедить его в том, что речь идет лишь о материале, причем на его, Шумяцкого, взгляд, слабом, так что, по сути, картины еще нет. Тут же объявив готовую картину сырым и несовершенным материалом, ее распорядились законсервировать. Так пропала, не будучи утраченной, одна из самых оригинальных по сюжету картин первой половины 30-х годов, еще одна попытка киноутопии.

Уже убрав излишне активного Шумяцкого, испробовав в качестве руководителя кинематографии бывшего тапера и работника НКВД Дукельского, Сталин к концу 30-х годов находит идеальный вариант и руководителя, и всей системы руководства. Отныне судьбы кино решают он и завагитпропом Жданов, а распоряжения безукоризненно исполняет председатель Кинокомитета И.Г. Большаков.

К этому времени система функционировала бесперебойно. В связи с кампанией против Мейерхольда была закрыта «Женитьба» (1937) его учеников Э. Гарина и Х. Локшиной, картина «Отец и сын» (1936) автора «Рваных башмаков» М. Барской запрещена «на всякий случай»: Барская была близка к К. Радеку.

Неожиданный сбой система дает только в последний предвоенный год, после того как резко меняется политическая ситуация в связи с подписанием пакта Молотова — Риббентропа. Утрачивают былую актуальность фильмы о шпионах и диверсантах. Убираются фильмы о финской войне, придерживаются оборонные картины. Их место занимают фильмы бытовой тематики и комедии. Но возникает опасность некоторой «деидеологизации» — и в результате налагается запрет на «Старого наездника» (1940) Б. Барнета — картину изящную и решительно внеидеологическую, как и знаменитую в будущем, после войны, картину «Сердца четырех» (1941) К. Юдина, удачную экранизацию водевиля М. Зощенко «Преступление и наказание» (1940) П. Коломойцева (кстати, племянника писателя): к комедии, несмотря на ее популярность, все же продолжают относиться с некоторой настороженностью.

Типичный случай этого периода — печальная и курьезная история с «Законом жизни» (1940) А. Столпера и Б. Иванова. Фильм «на морально-бытовую» тему связан был с «делом Косарева»: среди прочих обвинений, предъявленных на процессе недавнему руководителю комсомола и любимцу Сталина, было и обвинение в бытовом разложении. Но поскольку вместо «двурушника» (эта тема на время была закрыта) на экране предстал «партперерожденец» — фигура для кино беспрецедентная, — возникала, видимо, опасность «нежелательного обобщения». И ничего не подозревавшие авторы подверглись жесточайшему разносу со стороны самого Сталина...

В 1936 году в Одессе молодые и одаренные режиссеры Л. Голуб и Н. Садкович закончили фильм «Половодье» по сценарию комсомольского писателя Н. Богданова, с которым за пять лет до того поделили шумный успех предыдущей работы — остродискуссионной «Песни о первой девушке». Столь же острой дискуссии ожидали они и теперь: «Половодье» — драма молодого, энергичного, честолюбивого сельского комсомольца, ставшего председателем колхоза, в погоне за славой совершившего поступок, обернувшийся едва ли не вредительством (порчей элеватора). Ужас от содеянного, страх перед наказанием приводят к распаду личности и настоящему преступлению.

С самого начала работы над фильмом у руководства вызывала опасение сама коллизия картины — товарищ по классу не мог пасть так низко. Было перепробовано несколько вариантов финала, сделано две редакции картины, но нужных руководству в Москве результатов они не дали (на Украине картина была принята положительно), и в ГУКФе фильм с таким сюжетом представлять Сталину не рискнули. Картину положили на «полку», а режиссерам было сказано: «Будем считать, что такого фильма никогда не было». Эта история представля-

ет собой идеальную модель механизма «полки». Картину могли упрятать на «полку» молча, могли долго и шумно критиковать в печати, могли проводить собрания, делать оргвыводы и т.д. и т.п. Но так или иначе — запрещенный фильм ожидало только одно: полное забвение, изъятие его не только из репертуара, кинофонда, но и из истории вообще. «Полочная» картина прежде всего переставала существовать как кинематографический, исторический факт.

Когда в конце 50-х работники Госфильмофонда задумали выпустить в свет свой знаменитый каталог советских художественных фильмов, перед ними было поставлено жесткое условие: либо из справочника исключаются все фильмы, не выпущенные на экран, либо издание не выходит вообще. Фильмы «полочные», как правило, не включались ни в какие фильмографии. Они были запрещены к выдаче. И — примечательнейший психологический факт! — даже сами режиссеры зачастую были твердо уверены, что многострадальное детище их живет только в их же собственной памяти, и то — в самых потаенных уголках: вспоминать об этих работах прилюдно, как правило, не решались. Бесследно утраченной считали «Мою Родину» ее авторы. В отсутствии копии «Кара-Бугаза» уверен был А.Разумный. Кажется, только Э. Гарин делал попытки (увы, безуспешные) отыскать свою «Женитьбу», да И. Кавалеридзе настоял в начале 60-х на пересмотре обвинений, предъявленных газетой «Правда» «Прометею».

Что же в таком случае представлял собой феномен «полки»? Не что иное, как важнейшее *средство создания официальной истории советского кино*. А поскольку в советском обществе представления об истории хилиастичны — то есть она представляется имеющей конечную цель, а значит, завершение, — то движется она не из прошлого в будущее, но, рассматриваемая с точки зрения конечной цели, — от завершения к истоку. То бишь обратным ходом. С точки зрения этого результата — «светлого будущего», — рассматривается кинопроцесс, который тем самым предстает как целенаправленное, неуклонное, безвариантное движение к идеалу. И отсечение вариантов, показывающих наличие иных возможностей, иных путей, — одна из главных функций «полки».

Очевидно, в этом вообще заключена специфика советской историографии: если научная историография состоит в накоплении и систематизации, осмыслении фактов, то советская историография — в последовательном и тщательном отсечении их. Вместо воскрешения — окончательное умерщвление.

«Старый наездник» (режиссер Б.Барнет), 1940, вып. 1959

Н. БАБУРИНА

Верность фильму

В 60-е годы искусство киноплаката — второй раз в своей истории — переживает период творческого подъема, и достижения его мастеров можно сравнить с новаторством кинорекламы времен нэпа.

Вступают в творческую зрелость художники, начавшие деятельность в послевоенную пору. Лучшие свои произведения создают С.Дацкевич и М.Хазановский, И.Коваленко и А.Лемещенко, Е.Гребенщиков и Ю.Царев... Идя по пути, намеченному ими в конце 50-х, художники совершенствуют традиционные формы киноплаката и с успехом разрабатывают новые.

В то же время, в начале 60-х годов, на фабрику «Рекламфильм» приходит группа выпускников Московского государственного художественного института имени В.И.Сурикова. М.Лукьянов, В.Островский, Л.Левшунова, В.Каракашев начинали учебу у основоположника искусства политической агитации М.М.Черемных, заканчивали — у его учеников О.Савостюка и Б.Успенского, которые приобщали их к традициям плакатного искусства 20-х годов.

В творчестве молодых заметно выражены и ведущие тенденции художественной культуры 60-х годов и плакатного искусства, в частности. Принимая участие в политической агитации, в рекламе театральных постановок, выставок, эти мастера внимательно следят за достижениями национальных школ, зарубежных плакатистов и прежде всего — польских, ведь в те годы именно польская школа плаката особенно отличалась силой метафорических образов, глубиной ассоциаций, неожиданностью и оригинальностью композиционных ходов, обобщенностью форм, декоративностью цвета.

Киноискусство 60-х годов обращалось не только к чувствам, но и к интеллекту зрителей, приглашало их к совместным раздумьям об исторических событиях и фактах сегодняшнего дня, о проблемах нравственного и морально-этического порядка.

Если попытаться определить главные достоинства киноплаката 60-х годов, то одним из первых следует назвать верность фильму. Верность смысловую, эмоциональную, драматургическую, поэтическую, жанровую, стилистическую — но не изобразительную. В этот период связь плаката с визуальной конкретикой фильма становится все тоньше, а иногда обрывается совсем. «Кинематографическая действительность» уступает место в плакате миру живописи и графики, театра и просто окружающей действительности. Художник творит плакат, преображая собственный жизненный опыт, обращаясь к первоисточникам, которые вдохновляли и создателей фильма.

Метафора, ассоциация, символ становятся главными художественными приемами работы киноплакатистов, кстати, так же, как и создателей фильмов, как мастеров политической агитации. Именно поэтическое иносказание на этом этапе оказывается способным наиболее точно выразить авторскую мысль. Но оно не требует полной палитры выразительных средств, безупречного владения рисунком и композицией, линией, пятном, цветом.

Плакат 60-х годов поражает богатством и разнообразием форм и решений. Углубляются, совершенствуются традиционные «жанры»: образы-портреты нередко строятся на своеобразной и сложной драматургии (С.Дацкевич), среди сюжетных композиций, динамичных и острых (Б.Зеленский, Е.Гребенщиков), встречаются внешне статичные, настраивающие на раздумья (Л.Левшунова). Поэтическое очарование «Белых ночей» художник Ю.Царев передал средствами станковой графики, «суровый стиль» фильма «Председатель» выразил жесткими черно-белыми штрихами ксилографии, а для характеристики комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» заимствовал приемы карикатуры. Нельзя не упомянуть и о наиболее интересном символическом решении, найденном М.Хазановским в плакате к фильму «Обыкновенный фашизм». Его обличительный пафос, лаконизм, выразительность были по достоинству оценены специалистами и зрителями, он был признан лучшим плакатом года, отмечен жюри нескольких конкурсов.

К киноплакату 60-х годов возвращается признание специалистов, любовь широкого зрителя. Выставки собирают множество посетителей, обсуждения проходят активно, горячо, заинтересованно. Новых произведений ждут. Эту любовь киноплакат заслужил по праву.

Художник М.Хазановский.
«Живые и мертвые» (режиссер А.Столпер, 1964)

Художник М.Хазановский.
«Оптимистическая трагедия» (режиссер С.Самсонов, 1963)

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов

На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки

Художник Ю.Царев.
«Живет такой парень» (режиссер В.Шукшин, 1964)

Художник М.Лукьянов.
«Белое солнце пустыни» (режиссер В.Мотыль, 1970)

Художник Б.Зеленский.
«Гамлет» (режиссер Г.Козинцев, 1964)

Художник Ю.Царев.
«Белые ночи» (режиссер И.Пырьев, 1960)

Художник Ю.Царев.
«Женитьба Бальзаминова» (режиссер К.Воинов, 1965)

Художник Ю.Царев.
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (режиссер Э.Климов, 1964)

Художник В.Островский.
«Девять дней одного года» (режиссер М.Ромм, 1962)

Художник Н.Кочанов.
«Доживем до понедельника» (режиссер С.Ростоцкий, 1968)

1950 — 1959

1950

22 февраля. Родилась Миу-Миу, французская актриса.

20 марта. Родился Уильям Херт, американский актер.

6 июня. Родился Дэн Эйкройд, американский актер.

Братья Маркс в последний раз появились вместе в фильме «Счастливая любовь».

В Китае запретили прокат всех фильмов производства США.

В результате антикоммунистической чистки в Японии потеряли работу режиссеры Камей, Имаи, Гошо, Сатсуо и Ямамото.

Сидней Пуатье открывает новую страницу в изображении негров на экране («Выхода нет»).

На экраны вышли фильмы: «Красота дьявола» Рене Клера, «Орфей» Жана Кокто (Франция), «Франсиск, менестрель Божий» Роберто Росселлини (Италия), «Расёмон» Акиры Куросавы (Япония), «Забытые» Луиса Бунюэля (Мексика), «Все о Еве» Джозефа Манкевича, «Сансет бульвар» Билли Уайлдера, «Асфальтовые джунгли» Джона Хьюстона (США), «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (СССР).

1951

9 января. Фильм «Жизнь начинается завтра» первым получает категорию «Х» Британского комитета по киноцензуре (за сцену искусственного оплодотворения).

11 марта. Родилась Доминик Санда, французская актриса.

17 марта. Родился Курт Рассел, американский актер.

1 апреля. Начал выходить журнал «Кайе дю синема» под редакцией Жака Дониоль-Валькроза и Ле Дюка. Со второго номера в журнале сотрудничает Андре Базен; позднее — Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Эрик Ромер и Жак Риветт.

3 мая. Каннский фестиваль обретает статус ежегодного.

14 мая. Родился Роберт Земекис, американский режиссер.

5 июня. Открывается первый кинофестиваль в Западном Берлине.

14 июня. Родился Александр Сокуров.

9 июля. Родилась Анжелика Хьюстон, американская актриса.

10 сентября. Акира Куросава получает «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля; положено начало международному признанию японского кино.

25 сентября. Родился Педро Альмодовар, испанский режиссер.

На экраны вышли фильмы: «Самая красивая» Лукино Висконти (Италия), «Идиот» Акиры Куросавы (Япония), «Африканская королева» Джона Хьюстона, «Трамвай «Желание» Элиа Казана (США).

1952

1 января. «Кайе дю синема» выпускает специальный номер, посвященный Жану Ренуару.

7 июня. Родился Лайэм Нисон, американский актер.

18 июня. Родилась Изабелла Росселлини, итальянская актриса.

12 августа. Родился Чен Кайге, китайский режиссер.

18 августа. Родился Патрик Свейз, американский актер.

Кането Синдо, нарушая табу, снимает фильм «Дети Хиросимы»; после оккупации на экран возвращается тема мести и сцены поединков на мечах.

На экраны вышли фильмы: «Европа,51» Роберто Росселлини, «Белый шейх» Федерико Феллини, «Умберто Д.» Витторио Де Сика (Италия), «Жизнь О'Хара, куртизанки» Кендзо Мидзогути (Япония),

---

Robinson David. The Chronicle of Cinema. «Sight and Sound» (Suppl. № 3).

«Лето с Моникой» Ингмара Бергмана (Швеция), «Ровно в полдень» Фреда Циннеманна (США).

1953

17 апреля. Чарлз Чаплин объявляет о своем решении никогда не возвращаться в США.

19 августа. Родился Нанни Моретти, итальянский режиссер.

16 сентября. В нью-йоркском кинотеатре «Рокси» начинает демонстрироваться первый фильм, снятый в системе «синемаскоп».

6 декабря. Родился Том Халс, американский актер.

8 декабря. Родилась Ким Бэссинджер, американская актриса.

В Китае полностью завершена национализация кинопромышленности.

На экраны выходят фильмы: «Луна в тумане» Кендзо Мидзогути (Япония), «Пятеро с улицы Барской» Александра Форда (Польша), «Джентльмены предпочитают блондинок» Говарда Хоукса (США), «Возвращение Василия Бортникова» Всеволода Пудовкина (СССР).

1954

1 января. «Кайе дю синема» публикует статью «Об одной тенденции во французском кино — манифест «новой волны».

21 января. Родился Идрисса Уздраого, сенегальский режиссер.

22 января. Родился Джим Джармуш, американский режиссер.

18 февраля. Родился Джон Траволта, американский актер.

9 апреля. Родился Деннис Куэйд, американский актер.

15 мая. Родился Джеймс Белуши, американский актер.

28 декабря. Родился Дензел Вашингтон, американский актер.

Фильм Элиа Казана «В порту», в завуалированной форме защищающий информаторов Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, получает «Оскар» как лучший фильм года.

На экраны выходят фильмы: «Слово» Карла Теодора Дрейера (Дания), «Дорога» Федерико Феллини (Италия), «Джонни-гитара» Николаса Рея, «Окно во двор» Альфреда Хичкока (США), «Тревожная молодость» Александра Алова и Владимира Наумова (СССР).

О Карле Теодоре Дрейере читайте на с.100.

«Слово»

1955

Январь. В Англии выходит первый полнометражный мультипликационный фильм — «Ферма животных».

18 января. Родился Кевин Костнер, американский режиссер и актер.

25 января. Родился Оливье Ассаяс, французский режиссер.

15 марта. Родилась Изабель Юппер, французская актриса.

19 марта. Родился Брюс Уиллис, американский актер.

27 июня. Родилась Изабель Аджани, французская актриса.

22 июля. Родился Уиллем Дефо, американский актер.

Сентябрь. Родился Микки Рурк, американский актер.

24 ноября. Родился Эмир Кустурица, югославский режиссер.

На экраны вышли фильмы: «Френч канкан» Жана Ренуара, «Лола Монтес» Макса Офюльса (Франция), «Патер Панчали» Сатьяджита Рея, «Господин 420» Раджа Капура (Индия), «Убийцы леди» Александра Маккендрика (Англия), «Бунтарь без причины» Николаса Рея (США), «Лурджа Магданы» Тенгиза Абуладзе и Реваза Чхеидзе (СССР).

1956

3 января. Родился Мел Гибсон, американский актер.

Февраль. В Национальном кинотеатре впервые показана программа группы «Свободное кино», куда вошли ленты Линдсея Андерсона, Лоренца Мадзети, Карела Рейша, Тони Ричардсона.

12 апреля. Родился Энди Гарсиа, американский актер.

9 июля. Родился Том Хэнкс, американский актер.

Фильм Сатьяджита Рея «Патер Панчали» получает награду Каннского кинофестиваля «как лучший человеческий документ».

На экраны вышли фильмы: «Приговоренный к смерти бежал» Робера Брессона, «Боль-

шие маневры» Рене Клера (Франция), «Конец ночи» Мринала Сена (Индия), «Седьмая печать» Ингмара Бергмана (Швеция), «Война и мир» Кинга Видора (США), «Сорок первый» Григория Чухрая (СССР).

1957

21 января. Родилась Джина Дэвис, американская актриса.

28 февраля. Родился Джон Туртурро, американский актер.

29 марта. Родился Кристофер Лэмберт, американский актер.

1 апреля. Андре Базен публикует в «Кайе дю синема» статью «Политика авторства».

4 апреля. Родился Аки Каурисмяки, финский режиссер.

9 августа. Родилась Мелани Гриффит, американская актриса.

На экраны выходят фильмы: «Ночи Кабирии» Федерико Феллини (Италия), «Канал» Анджея Вайды, «Настоящий конец большой войны» Ежи Кавалеровича, «Eroica» Анджея Мунка (Польша), «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана (Швеция), «Король в Нью-Йорке» Чарлза Чаплина (Англия), «Забавная мордашка» Стэнли Донена, «12 разгневанных мужчин» Сиднея Люмета, «Не тот человек» Альфреда Хичкока (США), «Тихий Дон» Сергея Герасимова, «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Дон Кихот» Григория Козинцева, «Дом, в котором я живу» Льва Кулиджанова (СССР).

1958

10 марта. Родилась Шэрон Стоун, американская актриса.

20 марта. Родился Спайк Ли, американский актер и режиссер.

3 апреля. Родился Алек Болдуин, американский актер.

21 апреля. Родилась Энди Макдауэл, американская актриса.

10 июня. Демонстрация во Французской синематеке фильма Клода Шаброля «Красавчик Серж» знаменует появление «новой волны».

На экраны выходят фильмы: «Назарин» Луиса Бунюэля (Мексика), «Пепел и алмаз» Анджея Вайды (Польша), «Мост через реку Квай» Дэвида Лина (Англия), «Прикосновение зла» Орсона Уэллса, «Головокружение» Альфреда Хичкока (США), «Коммунист» Юлия Райзмана (СССР).

1959

Январь. Джейк Клейтон снимает фильм по роману Джона Брейна «Путь наверх» — первую английскую картину, где серьезно исследуются проблемы пола и реалистично показана жизнь промышленного севера страны.

18 марта. Родился Люк Бессон, французский режиссер.

15 апреля. Родилась Эма Томпсон, английская актриса.

4 апреля. Фильм Уильяма Уайлера «Бен Гур» устанавливает рекорд, получая одиннадцать «Оскаров» из двенадцати номинированных.

29 апреля. Родилась Мишель Пфайфер, американская актриса.

4 июля. Родилась Виктория Абриль, испанская актриса.

На экраны вышли фильмы: «На последнем дыхании» Жан Люка Годара, «Хиросима, любовь моя» Алена Рене, «Карманник» Робера Брессона, «400 ударов» Франсуа Трюффо (Франция), «Генерал Делла Ровере» Роберто Росселлини (Италия), «Оглянись во гневе» Тони Ричардсона, «Подглядывающий Том» Майкла Пауэлла (Англия), «На север через северо-запад» Альфреда Хичкока, «Тени» Джона Кассаветеса, «Некоторые любят погорячее» Билли Уайлдера, «Спартак» Стэнли Кубрика (США), «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Судьба человека» Сергея Бондарчука (СССР).

Перевод с английского
Н.Цыркун

О. РЯЗАНОВА

«Слово» Дрейера

В 1954-м вышел фильм Карла Теодора Дрейера «Слово», рассказывающий о воскресении из мертвых молодой женщины, произошедшем благодаря истинной вере в возможность этого маленькой девочки, дочери умершей. «Фильм о чуде, ставший чудом в киноискусстве», как писала о «Слове» критика, получил Гран при на XVI МКФ в Венеции.

Один из самых загадочных режиссеров мирового кино, Дрейер лишний раз подтвердил своей судьбой старую истину о том, что нет пророка в своем отечестве. «Дрейер вне и выше всяких теорий», — сказал о нем Жан Ренуар. Действительно, датский режиссер, всегда отказывавшийся следовать принятым эстетическим канонам, стоит особняком в истории кино и в то же время является одной из его ключевых фигур. «Упрямый индивидуалист», «одинокий скандинав»», «угрюмый датчанин», как именовали его критики, стал режиссером-легендой, символом бесконечного одиночества художника.

В течение десятилетий усилиями многих авторов, писавших о нем, вокруг Дрейера создавалась таинственная аура, его имя и личность окружались мифами.

Несколько лет назад в Копенгагене вышел двухтомник исследователя творчества Дрейера Мартина Друзи, проведшего почти детективное расследование его прошлого. Изучение официальных архивов, записей в церковных книгах и других источников позволило ему сделать ряд сенсационных открытий, приподнимающих завесу над загадкой знаменитого режиссера и объясняющих его почти болезненное пристрастие к теме страдания женщины, в одиночку несущей на себе тяжесть борьбы с мировым злом.

Речь идет о происхождении Дрейера. Кто были его родители? Сам он отвечал на этот вопрос лаконично и уклончиво. С его рождением было связано что-то мистическое. Но в отличие от других мифов, которые расцветали вокруг него, эта тайна была реальной. Драматические события, связанные с рождением и детством будущего режиссера, наложили на него неизгладимый отпечаток и создали фон для всего его творчества.

Известно, что он родился в Копенгагене, что его мать была шведкой, что она умерла вскоре после его рождения и ребенка усыновила семья типографского рабочего Карла Теодора Дрейера, не давшая ему любви и тепла. В детстве Дрейер имел довольно смутное представление о своей матери. Когда ему исполнилось 19 лет, он впервые покинул Данию и отправился в Швецию, в те места, где она когда-то жила. Жестокая правда, которую узнал будущий режиссер, стала для него тяжким крестом, который он нес до конца жизни.

Жозефина Нильсон служила экономкой в богатой шведской усадьбе, владелец которой и стал его отцом. Естественно, ни о каком браке не могло быть и речи, и незадолго перед родами Жозефина, которой удавалось скрывать свою беременность от окружающих, уехала в Копенгаген, где 3 февраля 1889 года в частном доме, а не в больнице произвела на свет незаконнорожденного ребенка. Едва оправившись после родов, 34-летняя мать поспешила обратно в усадьбу. В течение первых месяцев жизни ребенка несколько раз передавали из семьи в семью, а когда ему исполнилось два года, в жизни Жозефины произошло новое потрясение. Она снова забеременела, уже от другого человека, и перед ней забрезжила возможность замужества. Поэтому она захотела скрыть следы своей прошлой ошибки и дала объявление в копенгагенскую газету с мольбой взять на воспитание младенца бедной девушки. На этот крик о помощи откликнулась супружеская чета Дрейеров, которые усыновили мальчика, а Жозефина подписала бумагу об отказе от родительских прав.

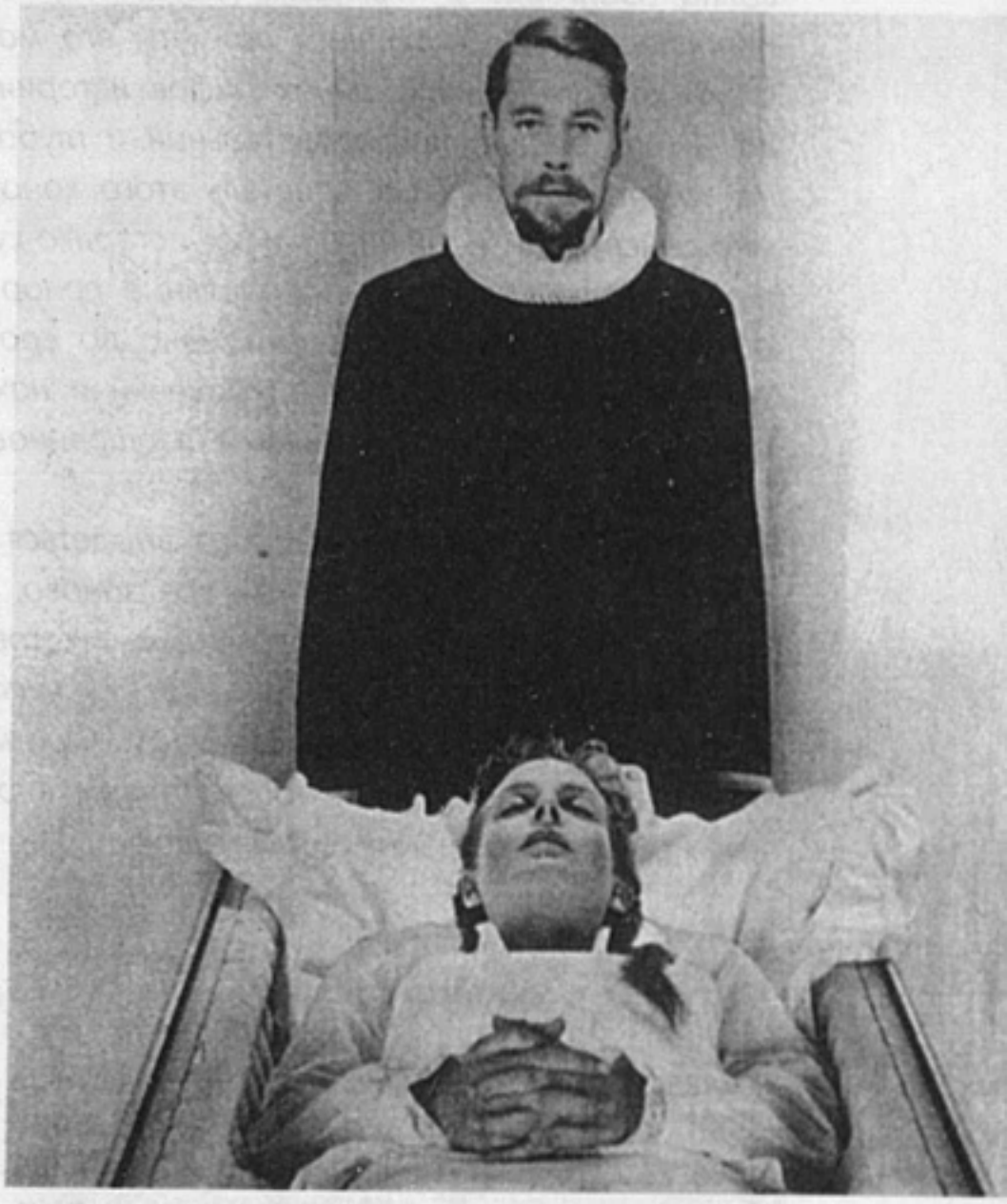
Однако вскоре выяснилось, что отношения

с отцом будущего ребенка не кончатся браком. Жозефина была к тому времени на седьмом месяце. Теперь, когда после двух лет страха и беспокойства она наконец поставила точку на своей первой истории, ей предстояло пройти через то же во второй раз. И она принимает решение избавиться от ребенка с помощью народного средства, к которому в подобных случаях прибегали крестьянские женщины. Она берет горсть спичек, соскребает с них фосфор и проглатывает. Через несколько дней она в страшных мучениях умирает, тридцати шести лет от роду. Врач пишет заключение, что смерть произошла в результате отравления. Жозефину похоронили лишь через два месяца. Врачи, для которых это был интересный с научной точки зрения случай, проводили свои исследования и пришли к выводу, что и так был известен с самого начала: Жозефина Нильсон не собиралась сводить счетов с жизнью, а хотела лишь избавиться от плода.

Потрясение, которое испытал Дрейер, узнав об этих событиях, наложило неизгладимый отпечаток не только на его душу, но и на творчество. Все его фильмы в той или иной степени автобиографичны. Каждый из них — это попытка освободиться от терзающих его комплексов. Для этого надо было представить мать невиновной, очистить ее образ от грязи, найти смягчающие ее вину обстоятельства.

Для Дрейера совершенно очевидно: Жозефина не была виновата в том, что отдала его чужим людям. Ее вынудили обстоятельства. Иными словами, она была жертвой. Практически все его фильмы, каждый под своим углом, затрагивают эту тему. Одно из оправданий, звучащих в фильмах «Президент», «Почитай свою жену», «День гнева», «Гертруда», не говоря уже о документальной ленте «Помощь одиноким матерям», — это то, что женщина становится жертвой авторитарного, эгоистичного, холодного и деспотичного мужчины. Другое оправдание — в существовании чуждой и непримиримой среды, которая не может и не хочет интегрировать женщину, отличную от других, будь то Жанна д'Арк или незамужняя мать, ибо они преступили нормы и заплатили за все это своей жизнью.

Все женские персонажи дрейеровских фильмов имеют одну группу крови. Это галерея униженных, растоптанных, подвергшихся насилию женщин всех времен и народов. И за всеми этими портретами, созданными или оставшимися неосуществленными, как Медея или Мария Стюарт, стоит один и тот же прообраз — Жозефина Нильсон, неизвестная мать великого режиссера, который на протяжении всей своей жизни пытался оправдать ее за ту душевную драму, которую она невольно нанесла ему. Может быть, именно поэтому Дрейер был художником трагического склада. К нему можно в полной мере отнести слова норвежского писателя Сигурда Хёля об Ибсене: «Если обозреть творчество Ибсена в целом, то поражает мысль, что оно такое же мрачное, как и поздняя северная осень. В нем слишком мало радости бытия, зато много страха перед жизнью, глубокого раскаяния, рвения, возмездия и кары». Но, пишет Хёль, это явление не случайное, ибо за всем этим нам открывается «суровая и угрюмая, мятущаяся и замкнутая душа скандинава».



«Слово»

ДАВИД БУРЛЮК

Кино как бесстрашность

Важнейшей функциональной особенностью всех поколений художественного авангарда, как известно, является способность (и, заметим, перманентная склонность) к самоописанию и самоанализу.
Активное мифотворческое мироощущение авангарда неотделимо от фальстартов и мистификаций, репродуцируемых им в масштабах, прямо пропорциональных реальным итогам творческой практики.
Возникающий при этом разрыв неизменно заполняется автокомментариями и академическими интерпретациями, в разной степени изощренно маскирующими или деструктурирующими первопричину, исходный толчок авангардной пассионарности.
И, наконец, финальный (по сути, противоестественный) акт репрезентации сошедшей волны авангарда — мемуары участников, непроницаемым занавесом покрывающие напоследок все оставшиеся приметы его материального существования.
Один из самых укорененных мифов истории футуристского поколения русского авангарда — его общий, последовательный и глубоко осознанный кинематографизм. Несмотря на то что сегодняшний ценитель этого канонизированного (!) опыта умудрен знанием многочисленных источников и их историко-культурного контекста, хорошо представляет иерархические связи и персональные приоритеты, вряд ли он обладает более четкой и объемной картиной этого феномена по сравнению с несведущими современниками. К тому же многие из былых откровений и находок теперь настолько самоочевидны и банальны, что попросту минуют изощренное восприятие человека видеовизуального поколения.
И все же возможно ли еще раз вглядеться в это мутное от времени зеркало творческого опыта и прочесть в нем все заново, как бы впервые?
Предлагаем сделать это с помощью текстов «отца русского футуризма» Давида Давидовича Бурлюка (1882 — 1967), в числе прочего оставившего в своем наследии и раздел, посвященный кинематографу. Фрагменты его статей и мемуаров воспроизводятся по первопубликациям, напечатанным в разные годы на страницах «Кине-журнала» и нью-йоркской газеты «Русский голос».

Футурист в кинематографе

Уклад старой жизни, медлительный и безнервный, отошел в вечность. Ей на смену вторглась живая, безумно стремительная жизнь. Если первая была покой-полусон, то нынешняя — одно сплошное движение.

Я — художник. Воспоминания раннего детства рисуют мне первые впечатления от жизни — именно со стороны чисто внешних ощущений: цвета, света, движения. Помню, когда я шел первый раз в Третьяковскую галерею, разочарование, что волны на картинах не движутся, облака не стремятся. Тогда же

мне уже стало очевидно, что живопись как изображение природы, мной обожаемой, боготворимой, а особенно живопись прежняя — не достигает цели.

Неудивительно поэтому, что когда появился «Кинемо», я превратился в страстного поклонника этого рода зрелищ. Он удовлетворял мою страсть к путешествиям; он развернул перед жадными очами экзотический пейзаж. Из его трепещущих светом картин на меня пахнул аромат океана.

Кинематограф властно вошел в современную жизнь. Вековечный символ ее — Движение — запечатлелся отныне в кинематографе, и только он первый, идя вровень с веком, смог звучать в унисон бушующей автомобильным грохотом и ревом сирен заре XX века.

Века кинематографа. [...]

Этот новый тип театра появился, отвечая новым требованиям жизни. Но если в XXI веке историк культуры будет изучать факторы эволюции жизни XX в., то кинематограф, как таковой, им будет поставлен за экономическими факторами, в первую очередь — во главе духовных.

Современный «реалистический» театр — этот жалкий последыш великих традиций Шекспира — и модернизированный театр, театр реставраций и изысканий — чувствуют свою гибель, — и единственный путь, очевидный путь спасения, — это близкий, родственный союз с кинематографом.

Кинематограф разрешил бы вопрос реалистической декорации. Он внес бы на сцену трепет живой природы (а не гербарий, как сейчас!); психология актера приобрела бы более жизненных соков.

Кинематограф убил театр как зрелище. Теперь в театр идут смотреть знаменитостей и феноменальных индивидуумов. Это уже только тщеславие.

Кинематограф же анонимен, он вне конкуренции. Кинематограф же жизнен, как сама жизнь.

Трудно сказать, в какие формы выльется это триумфальное шествие любимца жизни. Но и перечисленных успехов довольно, чтобы доказать, что «есть о чем говорить и рассуждать»!

Кинематограф — анонимен, и в этом его сила. Площадь его воздействия безмерна. Каждый день где-нибудь, даже в медвежьих углах, начинает звучать его поспешная дробь.

Кинематограф — величайшее чудо нашей эры. Ибо власть его воздействия — мир наших зрительных ощущений.

Леонардо ставил зрение во главе чувств человеческих. Все — с ним и через него. Если музыка, как сказал Бугаев, «делает нас неврастениками», разрушает бесформенностью своих построений определенность души нашей, т.е. волю, то зрительные ощущения — род самого здорового в этом смысле развлечения. Приучая к внимательности наблюдателя — приучает нас схватывать все на лету. Кинематограф — дисциплина внимания.

Очевидна сама собой заключительная ступень рассуждения. Кинематограф — могущественное педагогическое средство. Дети XX века, выросшие в кинематографе, будут больше знать и любить природу. Вместо жалких гиероглифических гравюр в учебниках географии он дал их детской жадности глаз все дива, все зрительные радости земли. [...]

«Кине-журнал», № 22, 16 ноября 1913 года

Бессмертный

«Поездка по России превратилась в сплошной триумф. Статьи, фельетоны, интервью.

Первое лицо фильмы сделалось первым во внимании общества».

Вы читали? — «Макс поступил добровольцем и проделывает в Бельгии чудеса храбрости и изобретательности...».

И все, конечно, помнят этот черный (непременно черный) грузовик, под которым хрустнуло тело юного в своей живости, подвижности, ловкости гениального Макса.

Затем, правда, не сразу, разнеслась весть, что Макс жив, цел и невредим. А может быть, жив, ранен и на пути к выздоровлению[1].

Сейчас, в эти годины смуты, когда и трон для некоторых монархов предательски начинает покачиваться, конечно, нет ничего невозможного.

---

[1] Линдер Макс (Г.М. Лёвьель, 1883—1925) — французский комик-эксцентрик, один из первых всемирно признанных королей экрана. В ноябре—декабре 1913 года совершил гастрольное турне по городам России, сопровождавшееся шумной печатной кампанией. В сентябре 1914 года, вскоре после его призыва в армию, в прессе распространились сообщения о трагической гибели Линдера в бою, вскоре им же опровергнутые.

В эти дни в городах Западной Европы остались одни подростки, нет ведь бессмертных. Над всеми мечется черное крыло смерти. И кто знает, когда оно опустится и кого оно скроет от нас навеки!

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

Истинный поэт, истинный художник, принято так считать, бессмертен.

Их душа, святое «я» действительно остается жить для вечности на страницах книг, на холстах, в красках, брошенных когда-то рукой живописца.

Но, скажите, остающиеся портреты, рисунки-шаржи, фотографии — дают ли представление о росте, походке, манерах?

Литературные портреты, воспоминания — разве в силах что-либо удержать от дорогих великих, что-либо, кроме опять-таки дыхания их души, аромата личности и только?

Теперь другое — мы современники кинематографа.

Сделайте сейчас рекламу, что найдены снимки кинематографа с живого Пушкина, сделанные в то время. Или, если еще далее фантазировать: ученому древнего мира удалось запечатлеть «Фрину во время Элевзинских торжеств»[2]. Скажите, вместе с бумом сенсации не повеяло бы с экрана ужасом белых драпировок саванов?

Говорят: «Наполеон в «Войне и мире» — живое лицо!..» Да, да, душа его там жива, но где походка, где рост и манеры?

И не этим ли объяснить живучесть легендарного Макса?

Самого популярного зрительно человека «Нового света».

Физическая смерть для него, если можно так выразиться, не представляет ничего существенного.

Личность Макса стала бессмертной. Вечной, живучей, живущей на ленте.

Наука начинает смеяться над старухой безглазой, несущей косу. Еще, еще немного, и не будет существовать мрачной Леты — реки забвения.

И сейчас уже, хотя не существует идеальной передачи всей жизни, но то, что дает экран, делает Макса символом — символом побежденной смерти. Не потому ли он так стремителен, так порывист, такой огонь, что олицетворяет собой новую жизнь — жизнь наших дней, которая, благодаря кинематографу, становится бессмертной?

«Кине-журнал», № 1—2, 17 января 1915 года

Несколько слов по поводу «токис», говорящего кино[3]

В одной из своих пьес «Враг народа» («Доктор Стокман») Ибсен устами главной роли говорит: «Всякая истина на 20 лет»...

Через четверть века выдвигается другое поколение, и оно истины вчерашнего дня встречает «улыбкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом».

25 лет не является каким-то случайным сроком, ибо это как раз достаточный срок, чтобы наши дети начали строить свое собственное гнездо, стали иметь оригинальный вкус к женской красоте, начали бы сквозь усы, молодые задорные, насвистывать мелодии джаза, что в патриархальные годы, когда еще и мировой войны не было, показалось бы святотатственно кощунственным низвержением всех устоев прекрасного.

Я не знаю — «токис» создано ли молодежью. Но в мире искусств предложение не только определяется техничностью достигнутого уровня, также и спросом.

Относительно «токис» можно сказать одно: это кино молодых, поколения, которое идет

---

[2] Аллюзия на монументальное псевдоисторическое полотно живописца-академика Г.И. Семирадского (1843—1902) «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевсине» (1889, ГРМ), навеянное мотивами стихотворения А. Мея «Фрина» (1855). Фрина (IV в. до н.э.) — греческая гетера, широко известная своей красотой и послужившая моделью художникам ее времени (Никий, Праксителъ и др.). В Элевсине в глубокой древности зародились театрализованные празднества в честь богинь плодородия Деметры и Персефоны. Элевсинские мистерии отражали сложный комплекс античных представлений о воскрешении душ умерших с природными циклами.

[3] Токис (talkies — от talking pictures) — американизм, семантически восходящий к определению первых звуковых фильмов как «говорящих картин» (ср. также movies — от motion pictures). Статья Бурлюка приурочена к годовщине демонстрации в США первой «поющей» кинокартины «Дон Жуан» с участием Дж. Бэрримора («Уорнер бразерс», вып. 6 августа 1926 года), реализованной в системе звукозаписи «Вайтафон». В Германии была разработана собственная технология «Три-Эргон», успешно апробированная в экспериментальных короткометражных фильмах еще в 1922 году. Появление западных звуковых фильмов на экранах СССР также дало им на некоторое время название «говорящих».

нам на смену. Нам, коим теперь стукнуло 40 — 50 и более лет...

Если те, кто уже 25 лет любовался «Иллюзионом», «Синема», кто уже четверть века седел и терял свои зубы в храмах Великого Немого, спорят против экрана, обретшего дар речи, правда, страдающего его «гей фивером» (сенным насморком), охрипшего, кашляющего и хрипящего голосом жителя страны, где спиртные напитки разрешены вовсю[4], то молодежь, пошедшая регулярно со своими свит-харт в театры и «фотоплей»[5] пять лет назад, считает «токис» своим родным искусством, искусством своей юности, а молчаливое, как рыба или богатый родственник, когда вы у него просите в долг денег, искусство экрана первой четверти жизни кино (по 1925 год) кажется им старомодным искусством их родителей, которые «слабы» и в... спорте, и в любовных усладах сегодняшнего дня!

В этих нескольких строках мы попытались осмотреть, охватить вопрос снаружи.

Взглянуть на эволюцию в области кино за последние 5 лет именно с точки зрения пролетающего аэроплана; ибо кино теперь скажет ветхозаветную фразу о точке зрения «с птичьего полета»!..

Затратим же еще несколько драгоценных минут нашего читателя и рассмотрим кино и «токис»; постараемся наметить также те перспективы, кои раскрываются перед современным, новейшим кино в связи с тем нововведением, на первый взгляд как бы дополнением своеобразным, которое заставило Великого Немого заговорить.

Кинематограф наших родителей считалось остроумным называть Великим Немым[6].

Но это легко сказано. Это искусство было поистине глухонемым.

Оно не только было немо само, молчало, как гробница, где тикают часы вечности, стучат песчинки в часах времени, но и само было глухо к звукам жизни, к шепоту влюбленных, к басу народного трибуна, к реву разъяренного моря, или же (даже!) грохота Ниагары, или же гулу экспресса — XX век!

И подумать только, что многие находили особое удовольствие, считали достоинством смотреть на цветы — лишенные аромата, видеть тела роскошных девушек — из коих взято биение пульса жизни, изъята до последнего шарика — вся алая, румянящая щечки кровь!

Недостаток считался достоинством, характерным признаком, строилась даже особая эстетическая подоснова для этого особого искусства кино.

Первые проявления всего нового, входящего в жизнь всегда бывают программными.

Они в своей сжатости декларируют намерения своего предопределения, отсюда и некоторая сухость первых личин, кои на себя возлагает входящее в жизнь новотворчество. Каковы были первые личины «иллюзиона»-кинематографа?

Зрители пришли в восторг, увидев фотографию оживленной.

В самом слове «кинематограф» даны элементы великого создания Эдисона[7].

Отсюда и убогость первых картин иллюзиона, дававших персонажей в моменты ожеточенной беготни. В этом отношении кинематограф существовал уже давно в Китае[8].

Он был миганием теней до боли, до чертиков, до тошноты.

Позже беготня в «картинах-пионерах» стала скрашиваться лирическими моментами; поцелуями взасос... беззвучными, как наши воспоминания о пережитых мигах чувственной любви...

Был ли кинематограф — театром?

Нет! Как ни старались внести в него моменты театрализации некоторые Великие, работавшие для экрана. Он так и оставался оживленной фотографией, временами — дагерротипом кринопийным или же хаосом суматох и беспокойных метаний!

Будучи глухонемым, кино пыталось приобщиться к литературе, оно вырвало лучшие

---

[4] Сухой закон действовал в США в 1920—1932 годах.

[5] Здесь: возлюбленные, фильм-спектакль (*англ.*).

[6] В одном из «Писем о театре» (1912) Л. Андреев употребил эпитет Великий Кинемо, почти сразу же трансформированный массовой речевой практикой в определение Великий Немой.

[7] Знаменитый американский изобретатель-самоучка Т.А. Эдисон много лет отдал изобретению и усовершенствованию движущихся изображений. Принципиальным прообразом кинематографа бр. Люмьер считается его кинетоскоп (1891).

[8] Имеется в виду китайский театр теней, типологически предвосхитивший кинематограф.

страницы, строки из произведений и таким образом легко превращалось в книжку с картинками, движущимися на экране перед горожанином, уставшим от прозы и суетности жизни.

Мне всегда хождение в кино напоминало перелистывание книжек, где текст сплетен с политипажами, с виньетками и героинями, расплетающими власы перед зеркалами на фоне обольстительно раскрытых простынь и кружев нежащего ложа!

Картины кино иногда назывались — видовая или же научная.

Пейзажи, виды незнакомых городов... «Живописная Италия», размалеванная обильно синим и зеленым![9]

В кинематографе не было, кроме всего прочего, стереоскопичности; и это совсем превращало его в движущееся фото («мувис»), плоскую, даже до стереоскопических снимков наших дедушек еще не доскакавшую.

Мы чересчур живем, восхищаясь условно условностями. Наша речь — одна общепринятая условность.

В нас чересчур мало, с каждой четвертью века меньше внимания врожденным рефлексам (Павлов), и все строится на условных!

Человек постепенно превращается в механического своеобразного мистера Робота[10].

Но вот пять лет назад в жизнь массовым явлением вломился «токис». Вся говорящая картина. Сначала — звуковая, а затем — поющая и играющая. Вначале: винегрет видовых картин с песенками Рио дель Рио[11].

На сияющих рекламах театров, «фотоплей гаусов»[12] появились гордые надписи: «Вся — говорящая»; «говорящая — только»...

И кино глухонемое стало вдруг старомодным, потускнело, ушло во вчерашний день...

И с каждым днем ширилась пропасть между экраном вчера и сегодня! Скоро, вероятно, и самое экран исчезнет; будет заменен проекцией лучей, их скрещением на фоне сцены...

«Токис» приведет к образованию нового искусства, уже не копии природы, а созданию особого театра, где будут сплетены технически музыка, слова, светотени, игра актеров, шум падающих листьев осени и, вероятно (скоро!), запахи — ароматы цветников висячих садов Семирамиды или скошенного луга фермера из штата Коннектикут.

«Токис» на наших глазах скоро станет истинным театром. Но — не копией драмы или комедии Расина или Аристофана, а входит в доселе неведомое театру великого синтеза, где актеру и режиссеру будут вручены величайшие возможности пользоваться всем окружающим, встречающимся в жизни синтеза.

О театре всегда говорилось как об искусстве. Но искусство театра было всегда чересчур сырым, грубым. Он выражал символы чересчур телесными рудиментными образами.

Теперь режиссер сможет, подобно рулевому, подводить корабль внимания зрителей к берегам [и] извивам любой творческой напряженности, анализировать, задерживать, объяснять, подчеркивать или же ограничиваться эстетической сигнализацией!

«Токис» становится театром. Символы теперь будут даны в формах жизни, перевоплощенных в мир абстракций, в личинах трансцендентных.

Это — преддверие театра будущего.

Пролегомены.

Если Шекспир сказал: «Жизнь — есть театр», то театр должен стать столь же полным и законченным, как вся жизнь, полнейшая жизнь, нечто шире и более жизни!..

Конденсированный жизнью, перевоплощенной в кристаллы трансцендентализма! Где исчезнут время и пространство, будучи подчиненными воле режиссера, где полнота жизни станет театральным сознанием столь же подвижным, могущим осязать и схватывать, как само чистое сознание («Чистый разум» Канта).

Говорить о земном, телесном, оторвавшись от земли и тела!

«Русский голос», Нью-Йорк, 20 декабря 1930 года

---

[9] Типичное название видового фильма, входившего обязательным номером в программы ранних киносеансов. Первым фильмом этого жанра можно, по-видимому, считать ленту английской фирмы Ч. Урбана «Живописная Швейцария» (1903).

[10] Роботы — герои пьесы К. Чапека «RUR» (1920), ставшие для культурного сознания 20—30-х годов нарицательным именем при определении уровня машинизации жизни.

[11] Долорес дель Рио (Долорес Асунсоло Мартинес) — мексиканская актриса, прославившаяся во второй половине 20-х годов участием в музыкальных кинопостановках Голливуда.

[12] Здесь: кинотеатр (*амер.*).

Кинематограф в моей жизни

Теперь хожу в кинематограф
Для врачеванья сердца ран —
Меня торжественно растрогав,
Струит свои лучи экран...

1907

Когда проживешь сознательно свыше полусотни годиков, то есть, о чем вспомнить.

Преимущество любого подобного.

В мозгу стоят десятки шкафов (с полками) ушедших, просмотренных лет, и заглянуть только в них на досуге надо, чтобы убедиться обилию материала, накопленного памятью.

От многого идет пыль; одно устарело, одно — маловажное, а тут же рядом находятся перевязанные нитями памяти пачки материала немаловажного и для обозревателя будущего времени, материала, за который грядущий день скажет спасибо человеку, служащему как бы передаточным звеном между обратившимся в дым и плотью рождающихся новодней. [...]

Автору этих строк пришлось увидеть в России зарю великого искусства, могущественного кинотеатра современья, давно уже опередившего своим размахом, масштабами, подходами театр; это прославленное искусство, для которого в свое время расточали свой гений Гольдони, Лопе де Вега, Шекспир, Гете, Гоголь, Грибоедов, Островский и им подобные властители «театральных дум».

Слово «иллюзион», как назывался синематограф в конце прошлого века, в своей колыбели, вторглось в сознание пишущего еще в 1898 году (в январе) в городе Твери. [...]

На экране во всю сцену показывались движущиеся фотоснимки отлета экспедиции Андре с острова Шпицберген на Северный полюс. Потрясало, волновало...

Андре Соломон Август, шведский ученый и аэронавт, улетел к Северному полюсу 11 июля 1897 г. в сопровождении Нилса Стриндберга и Кнута Френкеля[13].

Но мои друзья, возрастом меня старше, Вен. Ив. Никулин и М. Лавровский, указывают, что они «движущиеся картины» видели в Одессе на год-два ранее[14].

М. Лавровский видел в Одессе, на Ланжероне, в открытом летнем театре демонстрацию движущейся картины с сюжетом «на романтической подкладке».

Однако, вспоминает М. Лавровский, пробыть до конца сеанса не решился, стало от мигания темнеть в глазах... Ушел.

Затем до 1905 года, время отъезда М. Лавровского из Одессы в США, никаких «кинокартин» в Южной Пальмире, по Пушкину, «в Одессе пыльной» не показывалось.

В.И. Никулин утверждает, что Соловцов, директор Одесского театра, показывал движущиеся картины в этом городе еще в 1892 — 1893 годах.

Затем в мае 1904 года я видел в Париже в зале «Пти Журналь» движущиеся картины, изображавшие русско-японскую войну[15].

В период с 1905 до осени 1907 года автор этих строк в городе не жил, самозабвенно работая в области живописи в деревенской глуши.

Прибыв в октябре 1907 года в Москву, зимой 1907/1908 годов в Москве и Санкт-Петербурге я немедленно стал постоянным посетителем синематографов, завоевавших себе в России помещиков, купцов и чиновников громаднейшую популярность. Синематографы в Москве росли, как грибы. Питер по этой линии не отставал. На Кузнецком — «Мулен-Руж», на Арбате — «Аполло» и т.п.

В Петербурге — я и мои товарищи, возникшая группа футуристов российских, уже в зиму 1907/1908 годов яро ратовали за кино, этого юного Геркулеса, резко душившего змей скуки, давно уже ползших из-под занавеса Мельпомены.

---

[13] Фильм бр. Патэ «Исследователь Андре на Северном полюсе» (1897) в действительности был инсценировкой.

[14] Никулин В. — театральный деятель, отец небезызвестного советского литератора; с 20-х годов жил в Нью-Йорке. Точная датировка первых киносеансов в Одессе остается неизвестной, но они, несомненно, относятся к 1896 году. О турне кинодемонстратора Берченко по Волге и в Сибири, организованных управляющим киевским (а не одесским, как указано) театром Соловцова в 1894 году, см. в статье «Кино в старые годы». — «Театр и кино», Одесса, 1915, № 3, с. 17.

[15] Имеется в виду одна из киноинсценировок эпизодов русско-японской войны, осуществленных бр. Патэ и американским реж. Э.С. Портером и широко демонстрировавшихся в разных странах.

Мы верили, мы предвидели, что Великий Немой — это нечто новое, идущее перевоплотить сцену, и мы уже тогда являлись его не только ярыми поклонниками, но и пропагандистами, «теоретиками», а с 1913 года и участниками в созидательной, творческой работе кино.

Группе художников-футуристов с М. Ларионовым и Н.С. Гончаровой во главе удалось поставить футуристическую фильму «Драма в кабаре № 13» — резкую пародию на распространенный жанр кино-гиньоля[16]. [...]

Вопрос о взаимоотношениях театра и кино, говорят исследователи В. Тренин и Н. Харджиев[17], становится в эти годы одним из наиболее дискуссионных вопросов. Большинство «маститых», журнал Ханжонкова «Вестник кинематографии» (1913), О. Дымов, Тэффи[18] и др., защищали театр, его «высокие идеи» от юного Геркулеса, и из «крупных имен» того времени только Леонид Андреев в журнале «Маски» (1912—1914) выступил в защиту новой эстетики кинематографа[19]. [...]

С 1911 года, с осени, к группе футуристов присоединился ныне ставший в ряду величайших имен не только русской, но и мировой поэзии Владимир Маяковский. Владимир Маяковский, моя совместная работа с ним в области кино с 1911 по 1918 годы и придают этим воспоминаниям острый характер необходимости, неотложности их написания.

В.В. Маяковский определил кинематограф того времени в такой молнийно-остроумной, незабываемой фразе:

«А кинематограф?

Ну, да, знаю. Вход пятнадцать или сорок пять копеек, сначала темно, а потом дрыгающие люди под вальс бегают».

Надо помнить, что экран того времени был настолько примитивен, что В. Маяковский в «Кине-журнале» Р.Д. Перского, печатая о кино свои и мои высказывания, [...] задавал уместный вопрос: может ли кино доставлять эстетическое наслаждение?

Ответ давался утвердительный[20].

Мы, футуристы тех дней, были глашатаями новоявленного развития техники нового искусства.

Мы авторитетно заявляли: «Театр вчерашнего дня не может выдержать с кинематографом конкуренции, так как, копируя один и тот же момент жизни, выявляет его значительно слабее»[21].

Насколько это оказалось вещим.

У театра было еще преимущество: он говорил, он вопил под суфлера, но изобретение Эдисона (фонограф) выбило и эту последнюю подпорку — мы предвидели!!! — из-под падающего кумира.

В 1912—13 годах мы, футуристы, оперились, окрепли. Мы стали центром жизни. О нас кричали газеты. С нами считались. Я и Маяковский написали несколько сценариев.

Для одного из них я разработал рассказ Теофиля Готье «Перемена душ»[22].

В 1913 же году с Маяковским составил сценарий «Погоня за славой»[23]. Перский сценарий отверг, но вскоре в городах Поволжья показывалась картина, сюжетом, как два пятака, схожая с нашим сценарием.

Но проявить себя в искусстве кино нам удалось более полно лишь в январе 1918 года. [...]

Обернувшись ныне к прошлому, видишь, что кино в моей жизни играло и играет громадную роль.

Сколько раз уносил меня экран от суеты и прозы жизни в мир фантазии.

Смотрел кинокартины в городах России.

---

[16] В фильме, поставленном реж. В. Касьяновым в т-ве «Топорков и Винклер» осенью 1913 года, участвовали члены футуристского объединения «Ослиный хвост». Фильм не сохранился и известен лишь по описаниям.

[17] Тренин В., Харджиев Н. — советские исследователи творчества Маяковского. Бурлюк ссылается на их публикацию «Забытые статьи Маяковского 1913—1915 гг.» («Литературное наследство», т. 2. М., 1932), включившую и три статьи поэта о кинематографе.

[18] «Вестник кинематографии» — журнал, издававшийся фирмой Ханжонкова в 1910—1917 годах.
Дымов О.(Перельман) — русско-еврейский писатель; в 1913 году эмигрировал в США.
Тэффи Н. (Лохвицкая) (1872 — 1952) — писательница, с 1920 года — в эмиграции.

[19] Имеется в виду серия статей Л. Андреева «Письма о театре», опубликованных в журнале «Маски».

[20] Статьи Маяковского в «Кине-журнале», издававшемся Р.Д. Перским. Современные исследователи насчитывают от 14 до 24 статей поэта о кино, опубликованных в этом издании под разными псевдонимами в 1914—1915 годах. — «Вопросы литературы», 1970, № 8.

[21] Цитата из статьи Маяковского «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству». — «Кине-журнал», 1913, № 7.

[22] Сценарные работы Бурлюка остаются неизвестными.

[23] Об этом же эпизоде и своем единоличном авторстве Маяковский упомянул в предисловии к неизданному сборнику своих сценариев (1927).

Для фильма ходил в Златоуст по 40-градусному морозу с женой в 1918 году, рискуя жизнью, за 5 миль, из пристанционной слободки.

Смотрел кинокартины в Японии, слушая их объяснение от особого анаунсера[24] перед экраном, говорившего по... японски. Картина никак не могла стать понятнее. И теперь, после стольких лет любви к кино, — этот род искусства все более способен взволновать и увлечь.

Отрадно видеть, как за 40 лет знакомства и дружбы с кинематографом этот шалун 1898 года вырос в чудо наших дней. Движущееся, щеголяющее, поющее — отличающееся всеми красочными переливами жизни.

И потому, тем более через 25 лет, мы снова повторяем: театр вчерашнего дня не может выдержать с кинематографом конкуренции, так как, копируя один и тот же момент жизни, выявляет его значительно слабее.

«Русский голос», Нью-Йорк, 3 июля 1938 года

Владимир Маяковский и кино

[...]

Начиная с 1911 года, со встречи с В.В. Маяковским, я, он и Василий Вас. Каменский были нераздельным целым. Мы вместе писали, вместе печатались, вместе читали лекции, и в бесконечных обмениваниях мнениями выковывались совместные, общие взгляды. Расхождения у нас никакого не наблюдалось до самой кончины Володи.

В период лет 1915 и 1916 и в зиму 1917/18 годов наша троица была нераздельно монолитной.

Вася Каменский, Володя Маяковский были моими неотрывными спутниками в искусстве. Приезжая в Москву и Петроград в годы войны (1915, 1916), я неизменно все время проводил с ними, слушая их новые гениальные стихи, упиваясь новыми взлетами их творчества, новыми победами, новыми достижениями.

Изучая теперь его теоретические статьи [...], видишь, что В.В. Маяковский выпукло и четко отразил высказывания той группы футуристов, вождем которой с 1915 года он по праву своего гения становится.

Это — наши взгляды! Наше кредо!

В. Маяковский нарисовал плакат в апреле 1918 года.

Он является рекламой к кинокартине, поставленной в феврале и марте 1918 года в сокольничьих студиях фирмы «Антик» (они же и издатели библиотеки)[25], милых супругов, поверивших в гений Маяковского и пожелавших его увековечить на экране.

На плакате значится: «Не для денег родившийся. В главной роли поэта Ивана Нова величайший поэт-футурист Владимир Маяковский».

Рисунок изображает самого В.В. Маяковского, обвитого в позе Лаокоона змеей, на чешуе которой нарисованы «керенки» с цифрой 40.

А. Керенский оставил в наследство родине вороха двадцаток и сороковок.

Поэт вступил в бой со змеем, с соблазном обогащения, с удавом системы капитализма.

Этот плакат и должен теперь явиться отправной точкой моих воспоминаний.

1918 год; его первую четверть я жил с В.В. Маяковским под одной кровлей в переулочке, что в те времена спускался с площади (тогда) Скобелева вниз (на восток). Тогда там стояла гостиница «Дрезден», рядом гудела церковь, а против нее (на площади) была студия Художественного театра.

Студийцы — Хмара, В.К. Сережников[26], В. Качалов, Е. Максимов — пригласили нас, троих футуристов, в январе в студию и обменялись с нами своим творчеством. «Сверчок на печи», «Ведьма» и чеховский рассказ о заснувшем на сцене старом актере.

В этом переулке жили мы с Маяковским в начале 1918 года в маленьких патриархальных номерах. Каждый занимал по номеру.

Здесь же мной и был написан сценарий для кинокартины «Не для денег родившийся»[27].

---

[24] Здесь: лектор, чтец надписей (*амер.*).

[25] На самом деле съемочный павильон фирмы П. Антика располагался в Самарском переулке.

[26] Имеется в виду 2-я Студия МХТ. Актер Г. Хмара активно снимался в кинопостановках еще в период первой мировой войны. С 1920-го — в эмиграции; позднее работал в германском и американском кино. Сережников В. — актер, режиссер, педагог, теоретик и практик декламационного искусства.

[27] Автором сценария этого фильма считается Маяковский. Бурлюк, Каменский и другие друзья поэта были заняты в нем как актеры.

Сценарий я составил, переработав новеллу Джека Лондона «Мартин Иден».

Составлять сценарий для «немого» экрана было проще нынешнего. Только схема сюжета; только описание сцен. Внес черты бунта, революционности в эпическое произведение американца. Сценарий понравился. В.В. Маяковский внес некоторые изменения. Он мастерски это делал. [...]

«Русский голос», Нью-Йорк, 24 июля 1938 года

Под огнем «юпитеров»

Мне была поручена роль богача-кутилы, покровителя, нашедшего Маяковского и восхитившегося его гением.

Я появился под пылающим, обжигавшим глаза огнем «юпитеров», как назывались сильнейшие фонари в киностудиях того времени, с карманами, полными бутылок. Или же вынимал старинный томик стихов.

С Маяковским мы «пили», и я восторженно слушал декламацию найденного мной на улице, на скамье бульвара, бездомного молодого гения-поэта.

Поэта бунта, поэта восстания.

Снимки производились на улицах, в парках, еще полных сугробами февральского снега. Трактир был построен по моим рисункам, и я его сделал в кубистическом гротеск-стиле.

А затем Володя, Иван Нов, встретил буржуазную девушку.

Он увлекся ею, он переживает муки любви. Стоя на бульваре, в предвесенних синих сумерках, молодой поэт смотрит на дом, в котором живет она. Окно вспыхивает условным светом.

Выбрали буржуазный трехэтажный особняк. Наметили окно «пассии» Маяковского, по экрану — Ивана Нова, не для денег родившегося. [...]

Фильм должен был, по мысли Антиков, быть «футуристическим». Мне, как художнику и режиссеру[28], дали полную возможность распоряжаться всем и вся. Я разошелся. Я гримировал лица плоскостями; отбивал «волюмы» форм. Укорачивал или удлинял носы! [...]

Многие выступали в париках. Володя «гримироваться» не давался — слегка подводился и только. Хотел быть таким величественно-прекрасным, каким был в действительности. В цилиндре, в высоких воротничках, в «английских брюках», с тростью в руках.

В фильме Маяковский протестует против буржуазного, слащавого искусства своего времени. Он уходит из классического балета, наступает на ноги восторженной буржуазии.

Затем по моим эскизам было построено «Кафе поэтов». [...] Этот сектор картины надо считать очень интересным. Ибо в Сокольники переехала для фильмовки вся группа танцоров, поэтов и поэтесс, собирающихся в популярном тогда знаменитом, оригинальном «Кафе поэтов» с ноября 1917 года по половину 1918 года под дирекцией В. Гольцшмидта[29], В.В. Каменского и моей в Настасьинском переулке, у (тогда) площади Страстного монастыря. В декабре 1917 года к нам примчался и снова спаялся с нами Володя Маяковский.

Когда мы с Володей Маяковским решили увековечить на экране «Кафе поэтов», то каждый выполнял перед дулом киноаппарата свой номер.

Футурист жизни Вл. Гольцшмидт разбил о свой лоб толстую доску. Он называл номер психической концентрацией.

Я сидел в толпе посетителей, окруженный кутящей публикой; танцовщицы плясали; Вася Каменский, Володя Маяковский, Хлебников и др. декламировали с эстрады. Кафе, его стены я разрисовал самым безумным образом при помощи Дмитрия Петровского[30].

Выступали здесь: Сергей Спасский, Шершеневич[31], Крученых, Эренбург.

Вечно вдохновенный, жизнерадостный Вася составил массу изречений в стихах. Ими украсили стены. «Антик» — это в киностуди-

---

[28] Режиссером фильма считается Н. Туркин, художником — В. Егоров.

[29] Гольцшмидт В. — «футурист жизни», демонстратор «философии здоровья и солнца»; в годы революции примыкал к анархистам. Один из организаторов «Кафе поэтов», позднее — его владелец.

[30] Петровский Д. — поэт и писатель, близкий к футуристам, впоследствии — к ЛЕФу.

[31] Спасский С. — писатель и поэт, примыкавший к футуристам.
Шершеневич В. — поэт и мемуарист, лидер имажинизма. Другие мемуаристы называют несколько иной состав выступавших в «Кафе поэтов».

ях все повторили. Сергей Спасский в своей книге «Парад осужденных» (Москва, 1931) оставил верное изображение «Кафе поэтов» и царившей там революционной атмосферы.

Для экрана скопировали все и вся.

Надо помнить, что В.В. Маяковский читал там свои революционные потрясающие строфы из «Тринадцатого Апостола»[32].

Ассоциация футуристов выпустила тогда «Газету футуристов»[33] и эту ударную книжку Володи.

Ассоциация футуристов: Маяковский, Каменский и я. С гордостью вспоминаю, что мы после Октября сразу стали плечом к плечу с большевиками, и в начале марта 1918 года в «Кафе поэтов» приехал из Кремля, провел вечер и говорил с эстрады нарком народного просвещения А. Луначарский[34].

В 1933 году А. Луначарский приветствовал Васю особой статьей по случаю 25-летия его литературной деятельности[35].

Приезд А. Луначарского из Кремля к нам имел большое значение.

Стихи В.В. Маяковского вскоре начали появляться в виднейших советских газетах.

2 апреля я покинул Москву, выехав к своей семье на Урал. А там летом у Волги выступили чехи, образовался фронт, и я уже никогда не смог вернуться в Москву, оставшись за фронтом, будучи отброшенным во Владивосток и затем, судьбой, далее — в Японию и Соединенные Штаты, где пишутся эти строки. [...]

На экране итогов наших с Володей кинотрудов я не видел никогда (кроме просмотра некоторых кадров). Она шла в кино русских городов, охваченных уже гражданской войной[36]. [...] Помню, как снимали финал картины. Отвергая буржуазный мир, Иван Нов бросает прогнивший капиталистический город и уходит к солнцу вдаль по шоссе.

Он бросил буржуазные комфорт, успех, любовь, деньги. Он ушел к новому.

Снимали финал на стреле Петроградского шоссе, за Александровской заставой, у Петровского замка.

Через несколько дней я расстался надолго с Маяковским, чтобы снова по-братски с ним встретиться уже в 1925 году, в месяцы визита моего великого друга сюда, в Новый Свет[37].

«Русский голос», Нью-Йорк, 31 июля 1938 года

Вступительная статья, публикация и примечания Рашита Янгирова

---

[32] В предисловии к 2-му изданию поэмы (февраль 1918) поэт отметил: «Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый Апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся) считаю катехизисом сегодняшнего искусства».

[33] Единственный номер «Газеты футуристов», изданный Маяковским, Бурлюком и Каменским, вышел в свет 15 марта 1918 года.

[34] Посещение Луначарским «Кафе поэтов», отмеченное его комплиментарной речью в адрес поэзии Маяковского, состоялось 4 апреля 1918 года и ознаменовало собой недолгое признание футуризма новой властью. Указание на «тесное единение» футуристов с большевиками в первые месяцы после Октября не соответствует действительности.

[35] Статья Луначарского, посвященная 25-летию литературной деятельности Каменского, опубликована в «Известиях» 26 марта 1933 года.

[36] Премьера фильма — в мае 1918 года в кинотеатре «Модерн» в присутствии наркома просвещения. В течение ряда лет фильм демонстрировался в России. Не сохранился и известен по описаниям.

[37] Бурлюк принял живейшее участие в организации публичных выступлений и печатной пропаганды поэзии Маяковского среди американских читателей во время его поездки в США (август — октябрь 1925 года).

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

Из писем кинематографистам

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Отбирая небольшую часть из огромного количества еще не опубликованных писем Григория Михайловича Козинцева, мы включили в подборку письма, отражающие его отношения с друзьями, коллегами, учениками и время, в которое ему пришлось работать. Письма публикуются по оригиналам или копиям, которые были переданы адресатами в Архив Г.М.Козинцева, и по копиям с оригиналов, хранящихся в РГАЛИ и ЦГАЛИ Санкт-Петербурга.

Е.Червякову

25-го августа 1929 г.

Любезный брат мой по интригам Червяков!
Пишет покойный Козинцев,
режиссер и провинциал.

Любезный Червяков,
не презирайте меня с высоты «Баядеры», «Адмиральс Паласа» и пр.[1]. Простите мне все злоумышления против Вас и окажите услугу, огромную, как Иона Бродский[2].

Наша веселая комическая в 8 частях под бойким названием «Новый Вавилон» преодолела все интриги Ваши и Петрова-Бытова-Черноземова и докатилась до Деруссы[3]. Мягкие сердца наших общих хозяев жаждут превращения этой скромной картинки в нечто хоть немного приемлемое для незлобивых зрителей. Мы сделали здесь все, что могли. Как старая кокотка вытаскивает из комода бантик и пробует сделать невинное лицо, так мы вытащили из шкафа неизвестно когда и зачем снятые фабульные сцены, вставили их в картину и пробуем улыбаться под Гардина. Плод всего этого на днях выезжает в Берлин. Зная, что дорогим товарищам хозяевам обязательно захочется вырезать из картины пару сот метров и кое-что переставить в обратном порядке, зная чрезвычайно любопытные опыты некоего Эрика Крафта (если встретите, ударьте) над нашей покойной картиной «С.В.Д.», я потерял аппетит и веру в Рокотова[4] как вождя. Соломинка, за которую я хватаюсь, — это она же Вы.

Любезный Червяков!
Вспомните золотые слова Бени Крика: «...Стен со Стен[5] не встречается, а человек с человеком сходится...» Может, для Вас наступит черный день и Вы окажетесь в таком же положении.

Спасите нашу небольшую картинку и в случае, если что-либо надо будет в ней изменить, сделайте это сами. Не приходится добавлять, что мы полностью заранее солидаризируемся со всем, что Вы сделаете. Этим Вы окажете нам услугу великую и незабываемую. Не плюйте в колодец и помогите нам в создавшемся мрачном положении. С.О.С.!

Привет любимому бате Кауфману, Берхину и герру доктору Попу[6]

· Григорий Козинцев

---

[1] Е.Червяков — кинорежиссер. Находился в Берлине в связи с постановкой фильма «Города и годы».
[2] И.Бий-Бродский — актер.
[3] «Дерусса» — советско-германская фирма по производству и прокату фильмов.
[4] Т.Рокотов — заведующий Ленинградским отделением издательства «Теакинопечать», один из руководителей ЛенАРРКа.
[5] Козинцев обыгрывает фамилию актрисы Анны Стэн, уехавшей в США.
[6] Э.Крафт, Кауфман, Берхин, Поп — сотрудники «Деруссы».

Б.Чиркову

9/6 1933 г.

Любезный Борис Петрович!

Я понимаю, что Вам — пляжному обольстителю и завсегдатаю великосветских курортов — кажется далекой и малоцелесообразной наша серая деятельность. Но, увы, я должен подготовить Вас к нашей скорой встрече[7]. Скорее просите у нее локон на память и в последний раз наслаждайтесь падением (в пьяном виде) в волны Черного моря. Будни приближаются, и Степа уже почти доторговался с Анцеловичем[8] до последних, оставшихся дискуссионными ста рублей. Это роковой признак начала работы.

Красная столица очень мило приняла нашу веселую комическую. Принципиальная линия обсуждения сильно напоминала мне обряд подписки на заем.

— Считаете ли вы необходимым строить социализм?

— Ясно!!!

— Тысяча?

— Триста пятьдесят!

— Соглашайтесь на пятьсот и уходите!

После небольшого обсуждения, примерно в этом духе, комическую передали в Институт Красной Профессуры, где, по слухам, имелся один еще не разоблаченный историк. Неразоблаченный (оказавшийся директором этого учреждения и, кроме того, очень толковым человеком) прочел, весьма одобрил и наговорил много приятного. Примерно к этому моменту проживание в готеле «Националь» стало грозить мне и Траубергу пожизненной долговой тюрьмой, в связи с чем вопрос о постановке был спешно разрешен, и мы выехали в Ленинград для участия в борьбе за социалистический реализм. Теперь я ежедневно читаю газеты и жду, когда же разоблачат нашего историка и в «свете этого случая» (как говорили на московских заседаниях) подвергнут ревизии и комическую.

Пока все тихо, и 20-го мы думаем начать репетиции, о чем известим Вас телеграммой. Пока сохраняйте силы и волосы. Надеюсь увидеть Вас длинноволосого и черного. Привет. Погодин уже пишет тексты и придумал много веселого.

Из Ленинграда, ул.Красных Зорь в Крым, Коктебель.

Г.К.

Б.Шумяцкому

Уважаемый Борис Захарович[9],

сейчас неожиданно получил Ваше письмо с целым рядом новых поправок. Я не скажу, что оно нас обрадовало, и не потому, что более [чем] через месяц после утверждения нашего сценария и запуска его в производство, после обстоятельной беседы о всех поправках, которые были нам предложены лично т. Стецким[10], — мы на деле вынуждены приостановить съемку.

Мало того, это остановило съемочный коллектив и огромное количество съемочных цехов фабрики, это — простой коллектива.

Спрашивать будут с нас за это, и всякие попытки указать, что эта приостановка была вызвана исправлениями, будут уже поздними, да и никто с этим не посчитается, ей-ей, Борис Захарович. Так работать, поверьте, честное слово, очень и очень трудно, а главное — нецелесообразно.

Но раз Ваши требования о новых исправлениях, как Вы пишете, «императивны», то мы из посылаемых Вами отдельным письмом указаний уже сумели выявить некоторые отдельные трудности и необходимость Вашего совета и Вашей помощи.

Например, выступления А.С.[11] на открытом рауте ЛенАРРК после того, как наш сценарий был утвержден, с заявлением о том, что его надо выбросить в мусорную яму, тогда как, если Вы помните, из указаний т.Стецкого ясно видно, что большая часть нашего сценария была признана творчески сильной и хорошей.

Мы употребим все усилия, чтобы в этих неимоверно трудных условиях вытянуть эту вещь.

Мы отдаем себе отчет в том, что мы взяли

---

[7] Б.Чирков — киноактер. Речь идет о начале съемок фильма «Большевик», в котором Чирков играл Дему.

[8] Степан Каюков — актер, Я.Анцелович — директор фильма.

[9] Б.Шумяцкий — в то время начальник Главного управления кинофотопромышленности.

[10] А.Стецкий был тогда заведующим Отдела агитации и пропаганды ЦК ВКП(б).

[11] Имеется в виду нарком просвещения А.С.Бубнов; из-за его резкой критики в августе 1933 г. была прекращена работа над фильмом «Большевик». После очередной переделки сценария первая серия, получившая название «Юность Максима», была запущена в производство 16 февраля 1934 г.

вещь трудную и чрезвычайно ответственную тему, но надо ли за это бить[?]

Шлем наилучшие пожелания

Козинцев

Л.Трауберг передает Вам сердечный привет.

Ленинград 18/IV-34 г.

Ф.Эрмлеру

[Вторая половина 1947 г.]

Легочнику, сердечнику, желудочно-кишечнику, мочеполовику, почечнику, акушеро-гинекологическому, язвеннику, травматическому, нервно-вегетативному, астмо-бронхиальному, ревматику, катарнику, колитнику, запорнику, поносному, геморройнику, подагрику, фурункулезнику, носоглоточнику, плоскостопнику, аппендицитнику, грыжнику, миокардитнику и пр., и пр., и пр. Фридриху Марковичу Эрмлеру.

Королю симулянтов
от рядового работника.

Старый еврей! Надеюсь, что в моче все в порядке?

Стараюсь изо всех сил отбить у тебя хлеб. Лежу уже две недели и стараюсь продолжать в том же роде.

Старик! Не сдадимся! Не покладая рук, будем симулировать, живыми они нас не возьмут!

Доходят тревожные слухи, что ты все-таки собираешься выписываться из больницы. Крепись! Не вышло с калом, переходи на желудочный сок. В организме много еще кое-чего.

Но всякая работа имеет свои неприятности. Мы с тобой так много потеряли за прошедшее время. Без нас прошел не только актив, но и собрание с писателями.

Сергей Васильев оказался умнее нас с тобой. Он теперь при всех живет только от городской сети. Как что, вытаскивает «согреватель электрик» и включается в штепсель. Эффект на окружающих потрясающий. Что мой кашель или твое принимание порошков во время заседаний. Жаль, что не пришло в голову.

А что, если заказать портативный нужник и раскладывать его во время съемок?

Давай заключим союз по обмену опытом. Кроме того, нужно бюро патентов. Арнштам начал в Москве работать на легких и этим сбивает мне эффект. Если не сговориться, то Эйзен может перейти на головные боли, и что тогда с тобой будет?

Обо всем этом нужно поговорить. А пока желаю тебе успеха и легкого выделения желудочного сока.

Твой брат и последователь

Григорий Козинцев

А.Гранику

Милый Толя, из всех неприятностей, которые я переживал во имя Вашего будущего величия и процветания (включая выслушивание монологов и речей незабвенной Агнии Львовны[12]), ныне я пережил наибольшую. Я посмотрел «Ивана Бровкина».

Не знаю, какими трогательными заботами о моей печальной старости сможете Вы мне отплатить за то, что я посмотрел это сочинение до конца.

Надо сказать, что нет худшего зрителя на свете — для этой картины, — нежели я. В ней как бы сконцентрировано все то, что производит на меня впечатление, подобное получаемому от трения наждачной бумагой по обнаженным нервам.

Так как все это Вам, вероятно, интересно, то попробую описать и субъективно, и объективно.

Начну с песенок. Есть у нас жанр картин «при песенках». Так сказать, развитие старинного тезиса: «Какой идиот! Но голос!» Голоса особого у героя[13] нет, но есть та сентиментально-интимно-задушевная интонация пения вполголоса с настроением, которая заменяет в нашей жизни запрещенные цыганские песни в пивных, романсы о любви под знойным небом Аргентины и пр., в чем истинным художником является почтенный Вертинский. Присобачивание этого дела к парню в красноармейской рубахе, на мой взгляд, — омерзительно.

Далее — лица действующих лиц. Сытые, тупые, без тени мысли в глазах. Пейзажи «с лирикой» и гармошкой, дурацкие частушечные припляски юных кретинок вокруг гармониста. Все это даже не стертые пятки, но истрепанный до дыр сытинский лубок. В классическом

---

[12] А.Барто — детская писательница; по ее сценарию под художественным руководством Козинцева А.Граник поставил фильм «Алеша Птицын вырабатывает характер».

[13] Роль Ивана Бровкина исполнял Л.Харитонов.

виде явление, именуемое «псевдонародность». Превращение веселого, сметливого, остроумного и красивого народа в фигурантов ансамблей и лапотных дуэтов старой эстрады.

Ни тени задушевности, лихости, природного ума. Это именно те мужики, которые еще не понесли с базара ни Белинского, ни Гоголя.

Это, как я писал, — часть субъективная.

Теперь объективная. Все это будет пользоваться огромным успехом. Именно потому, что любят слушать Вертинского, но нельзя, а здесь можно, и даже с моралью. Имеют вкус сытинских лубков, но стесняются, а тут можно любоваться вслух. И еще: не любят затруднять себя мыслями. А тут и помину нет об этих неприятностях.

Кроме того: положение и само развитие материала, безусловно, выигрышно и ново для кинематографа и очень удачно для комедии.

И тут начинается самое печальное. Все мои вкусы и соображения (убежден, что я буду в одиночестве) не заметят большинство зрителей, сравнивая эту картину с Вашей[14]. А увидят не только схожесть, но полное тождество.

Похоже все. Переберем все положения (основные) «Бровкина».

1. Есть в деревне парень, который надоел всем своим несуразным поведением. Есть девушка, которую он любит. Есть председатель колхоза, спорящий о том, непутевый это парень или исправимый. Есть комические похождения этого парня.

2. Далее армия. Друг-нацмен. Маневры. Офицер-воспитатель. Путаница с перепиской с девушкой. Полная перековка. Успех на маневрах. Солдатская песня в строю и возвращение домой с ликвидацией сердечных неурядиц. И как бы это ни было сделано — сходство небывалое в нашей кинематографии.

Все же то, что доводит до бешенства меня как личность отсталую — песни, цвет и грубость, — пойдет на пользу первому варианту этой истории. Попытаться избежать этой схожести, даже попробовав переработать сценарий, на мой взгляд, невозможно.

Если все обстояло так, как Вы мне рассказывали, то Стаднюк[15] теперь обязан заявить о приоритете, иначе и он, и Вы окажетесь в малопочтенной роли плагиаторов. Все это очень важно, и необходимо действовать сейчас же. Потом никто и вспоминать не захочет о всей предыстории Вашего фильма.

Вот такие печальные новости. Письмо это пишу ТОЛЬКО ВАМ. Очень прошу никому не показывать. «Бровкина» ставили молодые работники[16], и если бы дело не касалось Вас, я никогда не стал бы рассказывать своего мнения о фильме.

Очень хотелось бы посмотреть весь Ваш материал и поговорить с Вами. Если Вы не монтируете, — может быть, пришлете его сюда, и вдруг Вам можно будет прилететь на день? В самом крайнем случае — если будет нужда, я постараюсь прилететь к Вам. Очень хочется, чтобы у Вас с этой работой все было в порядке. Я бы даже сказал, что просто необходимо, чтобы это так получилось.

Получили ли Вы мое письмо о прошлом материале? Меня обеспокоила военная часть. Где вертолеты и пр., что описано в сценарии? Уверены ли Вы в правильности отношения Максима к офицерам?

Ко всему этому (технике в маневрах, отношениям с офицерами и пр.) нужно отнестись как можно строже, и если что не удалось сделать, то обязательно доснять и доделать.

Пишите и всем привет и наилучшие пожелания.

Я сокращаю «Дон Кихота». Это занятие никогда не доставляет радости. С 15 августа картина должна начать подготовительный период.

Ваш Г.Козинцев

15 VII [1955] Комарово

Е.Шварцу

Дорогой Евгений Львович,

очень хотелось бы распотешить Вас в комаровской жизни чем-нибудь красочно-южным, но, увы, — в те короткие промежутки, когда есть время написать, — ничего художественного в голову не приходит. Я издаю одни и те же хрипло-печальные звуки на сюжет «мольба старой лошади о покое».

Кстати, у нас, к сожалению, неудачный Ро-

---

[14] Речь идет о фильме «Максим Перепелица», который снимал Граник также под художественным руководством Козинцева.

[15] И.Стаднюк — писатель, автор сборника рассказов «Максим Перепелица» (1952); по их мотивам он написал одноименный сценарий. Г.Мдивани в сценарии «Солдат Иван Бровкин» использовал многие сюжетные положения рассказов Стаднюка.

[16] «Солдат Иван Бровкин» — второй фильм режиссера И.Лукинского.

синант. Я доверился вкусу Енея, а он (Еней) в этом случае ошибся. Руководствовался социалистическим реализмом и влюбился в очень старого арабского коня, возможно, и правильно считая, что у Дон Кихота должен быть именно такой, очень старый, но в прошлом породный конь.

Но нет ни высокого (очень высокого!) роста, ни неправдоподобной худобы. Нет дара комизма. Мы делаем все возможное гримом, — но радости нет. Хотя старик очень обаятельный, благородный в дряхлости, и если бы не мысли об ожидающем его колбасном заводе, то именно таким хотелось бы быть и мне, а не таким, как Эрмлер. И не случайно, конечно, судьба сложилась так, что на нем сидит Коля[17], а не наоборот, — что было бы совершенно естественным по законам логики и справедливости.

Дела наши идут со скрипом, но все же идут. Сняли Баратарию (кроме нескольких крупных планов). Итог как будто такой:

А) Хороши актеры.

Б) Очень хороша испанская толпа.

В) Худо цветное кино.

Г) Могла бы быть куда лучше парадная часть (шествие и пр.).

Вчера окончили «каторжников». Послали в Ленинград проявлять. Представления о том, что вышло, — нет. Хороши морды (если будет плох диалог — можно будет озвучить), Коля пристоен (надеюсь!) в обычном тоне, но — как всегда пуст, когда нужен подъем чувств, страсть. Избиение камнями (я мечтал о крупном плане крика: «Я дал вам свободу!..» с окровавленным лицом) пришлось снимать на самом общем с Васильевым[18].

Начинаю «мельницы» и ночную поляну с Андресом.

Устал так, что не понимаю, как держусь на ногах. К сожалению, начали докучать сердце и голова. Надеюсь, что обойдется на ходу.

Имейте совесть и пишите!

Привет Катерине Ивановне[19]!

23 IV [1956] Г.К.

Ю.Друниной и А.Каплеру

[14.04.1965]

Дорогие друзья![20]

Спасибо за добрые слова. И чтобы все у вас было отлично. Посылаю отрывок из мемуаров *«Как я ставил свои фильмы»:*

А потом как зарычит
На меня,
Как ногами застучит
На меня:
— Уходи-ка ты домой,
Говорит,
Да лицо свое умой,
Говорит,
А не то как налечу,
Говорит,
Растопчу и проглочу! —
Говорит.

Обнимаю, целую.

Ваш Г.К.

И.Шнейдерману

8 XI 68

Дорогой Исаак Израилевич[21]!

Очень жалко, что мне никак не удалось повидать перед отъездом самого занятого из всех моих знакомых. Накопились разные мелочи (я получил перепечатки множества записей, открылась некоторая надежда на старого хрена из древней Британии[22] и т.п.), и хотелось их выложить близкой душе. А душа обучает театроведов и в свободный вечер предает меня ради Беньяш[23].

Незадолго до отъезда я объявил своей печальной судьбе, что она должна решительно перемениться к лучшему. Посмотрим, подействует ли на нее мое решение. Датой перемены я объявил день получения огромной статьи «Таймса», где при помощи моей книги избиваются все шекспировские фильмы и особенно свирепо «Ромео и Джульетта» Дзеффирелли[24]. Тоже

---

[17] Актер Н.К.Черкасов.

[18] В.Васильев — актер, дублер Черкасова.

[19] Жена Евг.Шварца.

[20] Ответ на поздравления, присланные поэтессой Ю.Друниной и кинодраматургом А.Каплером к 60-летию Козинцева, написан на открытке, на лицевой стороне которой рядом с иллюстрацией Ю.Узбякова к «Мойдодыру» К.Чуковского Козинцев нарисовал цифру 60 в лавровом венке; на адресной стороне открытки напечатан отрывок из «Мойдодыра», к которому Козинцев провел стрелку от подчеркнутых слов.

[21] И.Шнейдерман — театровед, киновед.

[22] Речь идет о фильме «Король Лир».

[23] Р.Беньяш — театровед, театральный критик.

[24] H a y m a n R. Shakespeare on the Screen. — The Times Litterary Supplement, 1968, 26 September. Речь идет о книге: K o z i n t s e v G. Shakespeare: Time and Conscience. London, Dennis Dobson, 1967.

очень хотелось похвастаться. Откровенно говоря, только прочитав это сочинение, я утешился после разноса меня за кур, который мне устроила в Вашем родном институте какая-то дама[25].

Как Вы, вероятно, чувствуете, я уже несколько, выражаясь медицинским языком, очухался. Не столько очухался, сколько осоловел. В голове — общая муть, выхожу из сплошной тупости только при мысли об еде. Условия здесь отличные: не с кем сказать ни слова[26], на дворе дикий ветер, из щелей в комнате адски дует. И что самое главное: читаю «Октябрь» — открылся балетный Кочетов[27]. Он дал сигнал на Вашу Красовскую и еще обращает внимание, что балерины с «чужого голоса» делают сексуальные па, как-то: прыжок на партнера с охватом его ногами и приседания во второй позиции.

Оторваться нельзя.

И еще: привет любимой нами Гале[28] и всей милой семье.

И глубже вчитывайтесь в работы учеников: Антониони не спит и Ален Рене не мух ловит.

Привет и братство.

Г.К.

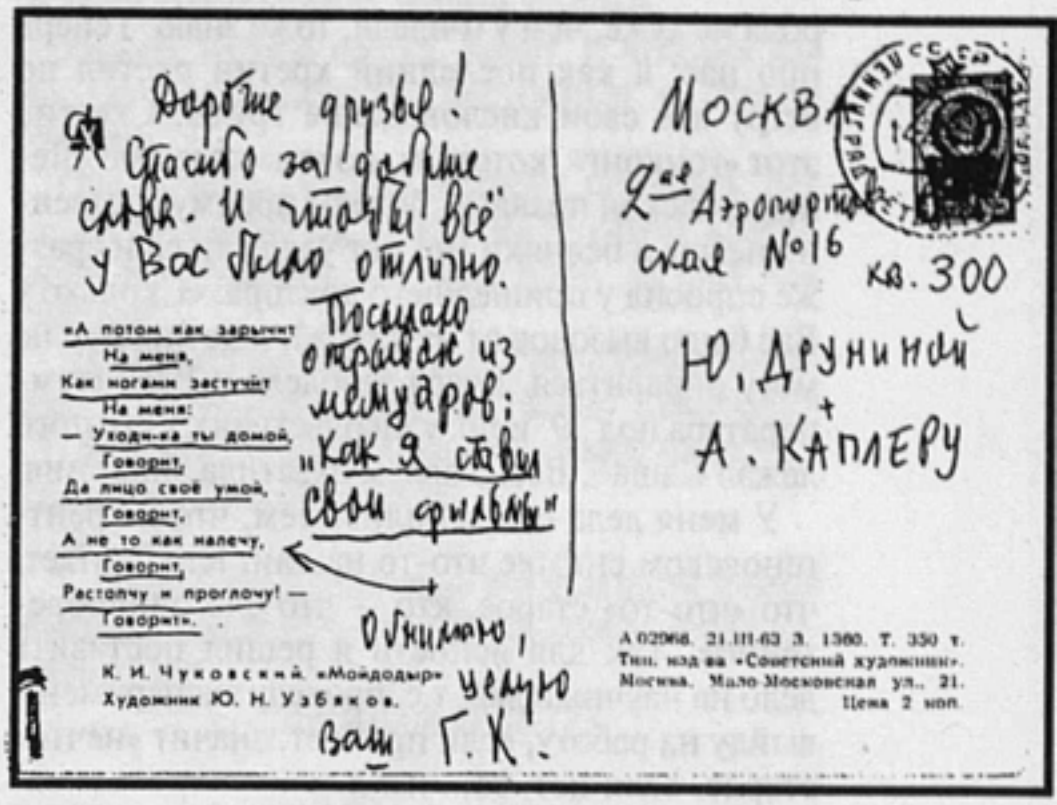
А.Караганову

12.I.69, Ленинград

Дорогой Александр Васильевич!

В Ленинграде недавно был Демичев[29]. Я слышал его выступление (очень приятное по тону). Он говорил, между прочим, и о том, что ни одного запрещенного произведения искусства у нас за последнее время не было.

В связи с этим мне пришла мысль: не попробовать ли Союзу еще раз поговорить о «Рублеве»[30]. Естественно, что если будет какое-либо коллективное мнение товарищей, то я охотно присоединюсь к нему.



Я говорил несколько раз с Герасимовым: он думает так же, как и я.

Вот и захотелось Вам написать об этом. Послезавтра — у меня первый съемочный день. Очень волнуюсь: картина небывалой трудности (как выразить всю эту громаду философии и поэзии на экране?), но уж очень хороший у меня автор...

Сердечный привет и самые добрые пожелания к 1969 г[оду].

Г.Козинцев

Е.Добину

[Середина февраля 1969 г.]

Дорогой Ефим[31],

наконец-то могу, хоть в письме, Вас обнять. И послать пламенный привет из «гонконго-гриппозного» отделения в «инфарктное».

Про все Ваши дела, какой Вы теперь умный и ходкий (к умывальнику), я знаю от Александры Александровны[32], и как у Вас выросла бо-

---

[25] Имеется в виду обсуждение фильма Козинцева «Гамлет» в ЛГИТМиКе.

[26] Письмо написано из санатория 4-го Главного управления Минздрава в Кисловодске.

[27] В.Кочетов — писатель, в то время главный редактор журнала «Октябрь»; «балетный Кочетов» — А.Андреев, автор статьи «Балетные «теории» и жизнь» («Октябрь», 1968, № 9, с.204—210), в которой выдвинуты обвинения против группы ленинградских балетных критиков во главе с Ю.Слонимским и В.Красовской — коллегой Шнейдермана по ЛГИТМиКу.

[28] Дочь И.Шнейдермана.

[29] П.Демичев — в то время секретарь ЦК КПСС.

[30] Уже в 1967 г. Козинцев написал письмо И.Черноуцану в Отдел культуры ЦК КПСС в поддержку фильма А.Тарковского «Андрей Рублев» (опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 1980, № 3, с. 196—197). Об участии Козинцева в судьбе «Рублева» см. в кн.: Ф о м и н В. Запрещенные фильмы. М., 1993, с. 53—56, 59—62.

[31] Е.Добин — литературовед, киновед.

[32] Жена Е.Добина.

рода не хуже, чем у Фиделя, тоже знаю. Теперь про нас: я как последний кретин пустил по ветру все свои кисловодские труды. Схватил этот «гонконг», которым, по утверждению «Ленинградской правды», болеют преимущественно негры и бедняки (не мог удержаться и сразу же спросил у пришедшего доктора: «Сколько у Вас было вызовов от негров?»), и до сих пор не могу оправиться. Вчера заболела и Валя (температура под 39° и пр. удовольствия), а до этого лежал Саша[33]. Весь Гарлем охватила эпидемия.

У меня дела осложнились тем, что на рентгеновском снимке что-то нашли. Кто считает, что «что-то» старое, кто — что благоприобретенное. Так для ясности я решил поставить дело на научный лад, т.е. проведу эксперимент: выйду на работу, если пройдет, значит «нечто» старое, если нет, то... и т.д.

Надо сказать, что удручает меня не столько «гонконг», сколько «Лир»: я только начал снимать и сразу слег. В голове — сумбур, сам не понимаю — начало ли что-то получаться или же, как говорят дамы, «все было ошибкой».

А так как единственное, в чем я успеваю, расту и ширюсь, — это припадки отчаяния, то Вы сами понимаете, какие эти три недели были для меня. Еще и небольшое, чисто гуманистическое законодательство: когда я болен, группа получает простойное жалованье. Так что меня могут и побить камнями: «Ему там хорошо лежать, а мы должны страдать». Вообще постановка сколько-нибудь серьезных картин теперь стала делом для нормального киноработника печальным, подневольным и, главное, бессмысленным: кругом детективы про «наших славных чекистов» (раз-два—сняли), какая-то несусветная халтура с братскими странами (раз-два—поехали). Все это под бодрые монологи Киселева[34]. Какого же черта иметь дело со мной и всем этим ихтиозавровым делом, сулящим лишь неприятности?

Боюсь, что начну передавать Вам свои невеселые мысли, в то время как Вы нуждаетесь в чем-то бодреньком и веселеньком. А откуда его взять?

Сейчас придет Горницкая[35]. Я прочел ихний сборник к истории «Ленфильма», и меня чуть не хватил кондратий от бешенства. Какие-то срамные мемуары Трауберга — не то ерничество, не то «кви про кво и мове гу», как говорят французы. Потом лепет Соболевского[36], который так и не снял с себя слюнявки и пускает пузыри про «аккомпаниатора Лешу» и то, как его, Петю, учили фокстроту и, обратно, боксу. К этому присовокупили гадкую публикацию каких-то наших сценариев, которые самый раз позабыть навсегда.

В общем, поменьше бы таких сборников; дайте нам скромно остаться в безвестности и не оказываться в милой семье «коллективов двадцатых годов: Козинцева-Трауберга, Эрмлера, Иванова, Петрова-Бытова», как сообщается в вводной статье.

С горя кое-что пишу: непонятно о чем и неясно для чего. В частности, напал на след некоего Антонена Арто («Театр жестокости»), на котором все теперь с ума сходят (у них). Захотелось распутать это дело; нашлось разное интересное. Но я тут при чем?

Из радостного в нашей семье только связанное с Сашкой: у него наклевываются две экспедиции — на Кубу и на полгода в Полинезию. Если это пройдет — будет просто великолепно. Один человек из его института сказал про него, что «растет универсальный ученый».

Тут, конечно, кое-что есть для родителя, находившегося в периоде упадка, угасания, догнивания, деградации и т.д.

Вчера пришел от Неи ихний гнусный сборник. Там она тиснула веселенький скетч про Верку Х.[37]. Видимо, начала она писать, согласно ее надписи, «мини-портрет» Холодной в одном настроении, а заканчивала отнюдь не в нем же. Написано, как всегда у нее, славно и бойко (она резко отличается от своих подружек-аленренушек и крошек-антониошек), без придыханий и затуманенных эстетической тонкостью глаз. Но «мало котлеты», материал, коли за него браться, занятный, а она, Нея, слишком ушла в прейскурант курьезов эпохи. Но, главное, судя по печати статьи, дела ее идут нормально.

Приходил Шнейдерман; он как всегда мил душе нашего семейства: в конце визита появил-

---

[33] Валя и Саша — жена и сын Козинцева.

[34] И.Киселев — в то время директор «Ленфильма».

[35] Н.Горницкая — научный сотрудник Сектора кино НИО ЛГИТМиКа, ответственный редактор сборника «Из истории «Ленфильма» (вып. 1), о котором дальше идет речь.

[36] П.Соболевский — актер, ученик ФЭКСа.

[37] Нея Зоркая прислала Козинцеву сборник «Вопросы киноискусства» (вып. 11. М., 1968), в котором напечатана ее статья «Первая русская кинозвезда»; перед статьей сделана надпись: «Нашему высокочтимому патрону, нашему любезному доброжелателю Григорию Михайловичу Козинцеву этот мини-портрет. *Нейка З. и Верка Х. 10.II.69*».

ся даже «универсальный ученый», а он не любит прерывать какие-то бесконечные вычисления, которыми занят. Да, еще он, «универсальный ученый», принес домой Иорика и держит в нем карандаши. Я на него, Иорика, все время натыкаюсь, и получается некое «мементо мори».

Расписался так, что и конца не видно. Буду отправлять, пока совсем не задурил больному человеку голову.

Да, еще забыл написать главное, что все мы Вас очень любим. Но ведь Вы это знаете и без моих жалких слов.

ВЫЗДОРАВЛИВАЙТЕ! СКОРЕЕ! ОЧЕНЬ НУЖНО ПОВИДАТЬСЯ! ОЧЕНЬ БЕЗ ВАС ГРУСТНО!

НЕ С КЕМ ПОГОВОРИТЬ!..

Обнимаю. *Г.*

И.Шнейдерману

25 V 69

Дорогой Исаак Израилевич!

Пишу Вам из города Ленино, где я по мере сил взбираюсь на сияющие вершины соцреализма.

Кстати, шел дождь, и дороги к вершинам так размыло, что машина не шла, а крутилась; ее подбрасывало и закидывало; она поминутно собиралась опрокинуться вверх ногами, буксовала и т.п.

А теперь догадайтесь, что же мне напоминала эта поездка[38]?..

«Лир» мог бы здесь неплохо сниматься, если бы во главе предприятия стоял бы не скоропортящийся представитель старой волны, а кто-то боевитый с огнем в сердце и матом на устах.

Мысли вроде как бы и неплохие, но начинается родное дело, где освоили прославление смелых разведчиков, примазывание к заграничным командировкам и нормальное взяточничество. Труд в этот профиль не входит. Кажется, и профиля тоже нет: ведь у зада есть только фас.

А чтобы фильм вышел, нужно заставить делать тысячу разных дел, невыполнение каждого из которых обессмысливает ту неопровержимость образности на экране, без которой съемки Шекспира — пустое занятие.

Хорош, на мой взгляд, Ярвет. И человек какой-то непривычный, достойный и совсем чистый.

Очень жаль, что не удалось повидать Вас перед отъездом. Да и вообще — глупо живем, мало встречаемся, а время идет, да еще как быстро.

Кажется, в одном из вариантов «Тараса Бульбы» говорилось: «И вот уже голову Кокубенки (?) повезли по ярмаркам, а славного казака (?) сварили в медном чане».

Вот так.

Скучно без Вас. Счастья и удачи всей Вашей славной семье и, в частности, знатной олешеведке Гале.

Привет и братство

Г.

Б.Фрумину

6 11 71

Дорогой Боря,

спасибо Вам за письма и разные поздравления к разным праздникам. Я уже давно хотел Вам написать, но не получалось: был в Кисловодске, зализывал раны, потом больше жил в Комарово, нежели в Ленинграде. Желание мое Вам написать было вызвано не просто вежливостью, а какой-то смутной тревогой. У меня как-то неспокойно на душе, когда я думаю о Ваших делах. Все же Вы были у нас «в людях» в трудные дни[39], и мне хочется, чтобы все у Вас шло хорошо.

Если мои опасения оказались напрасными, — слава Богу. Чего я опасаюсь? Сценарий Ваш, который Вы давно мне показывали, — не лучший для первого шага. Со всей откровенностью, свойственной моему дурному характеру, я Вам об этом говорил. Что же произошло дальше? Снимаете ли Вы этот сценарий? Нашли ли другой? Может быть, женились и просите считать это за диплом?..

Значит, спасибо за поздравления. Жду письма по делу. Если я Вам не нужен, — отлично. Если могу пригодиться, пользуйтесь случаем — моим к Вам добрым отношением.

«Лир», — где есть и Ваши труды, — в Ле-

---

[38] По словам Григория Михайловича, этот подъем «к вершинам» очень напоминал ему общую ситуацию в стране в этот период.

[39] Будучи практикантом ВГИКа, режиссер Б.Фрумин во время болезни И.С.Шапиро работал на съемках «Короля Лира» вторым режиссером.

нинграде идет хорошо: билеты проданы на весь февраль. Сведений из Москвы (там фильм пошел только недавно) еще не получил; выпущено самым диким образом: разом в 37 кино.

Сердечный привет и добрые пожелания.

Г.Козинцев

С.Юткевичу

6 VIII 71 Ленинград

Дорогой мой Орел,

я, наконец, добрался на четырех ногах, тихо повизгивая (лаять было нечем), до Комарово и пробую зализывать многочисленные фестивальные раны[40]. И хотя к разумному общению с ближним своим еще не совсем готов, считаю долгом информировать тебя о таком выдающемся событии. Тебе, как члену-корреспонденту немецкой Академии художеств (в переводе на гнусный язык сионистов «поп-шрайбер», кажется, так?), несомненно будет интересно узнать, что одним из «гвоздей» было забивание гвоздей в жюри на предмет записи «Гойи»[41] в выдающиеся (из ряда — какого? — вон, куда? — вон) произведения. Хотя в фильме есть несомненные достоинства (трактовка популярного художника в духе популярных произведений Птушко), но цветовое решение («по решению» ихней Академии художеств в духе немецких олеографий конца века), а также излишнее оригинальничанье в показе Испании (кастаньеты, раз; гитары, два; бой быков, три — и обчелся), кроме того — спорный выбор артистки Чурсиной (последний раз я видел аккурат такую испанку в Рязани) вызвали некоторые разногласия среди присутствующих, что не помешало всем им признать кинофильм твоего уважаемого председателя дерьмом.

Пробуя ничтожными словами описать подобные события, я понимаю, что взялся за невозможное дело и обрываю его словами Ребо: «Белый лист бумаги. Какая поэзия может быть прекраснее?..»

Фестивальные дела все же спорятся, идут на лад, и наши с тобой воспоминания относятся к старине; нынче все как-то проще, без этих разных хитростей...

За многие горести я был вознагражден встречей с Куросавой. Тут я получил полную порцию: про Но, школу дзен... и т.п. И, главное, все это он лично исполнил, хватив изрядное количество хлебного вина. Личность ни на кого и ни на что не похожая. Однако сказать, что фестиваль прошел под его знаком, было бы неправдой. Вдоль и поперек, так сказать в центре круговорота, находился наш старый друг Донской. Нельзя было слова сказать, протянуть ко рту кусок сосиски или же двинуться к месту, именуемому в Испании «пур кабальерос», чтобы из-под земли не вырос, не зашипел, не замелькал, не затрещал патриарх неореализма. Я никак не мог понять: то ли он на троне, то ли у ковра?.. Кто его поймет?.. Последний раз мы виделись, когда я, встретив Куросаву, хотел его спросить... Но только хотел: раздались какие-то хриплые вопли, петрушкой вылезла какая-то чурка, и я — в ужасе! — увидел, что Куросаве в руки совали... Что совали?.. Фотографии с призов, полученных этим странным героем наших дней на фестивалях, кроссах, викторинах и т.п.

Друг мой, поп-шрайбер им. Кони Вольфа! Ты же главный редактор киноэнциклопедии! Объясни! Откликнись! Не оставляй своего старого друга в мраке незнания и невежества...

А вот — после вступительной части — и новость, касающаяся тебя. Ходжаев[42] (франко Лондон) прислал мне два письма. Сюжет вот какой: «Сайт энд Саунд» хочет напечатать твою статью о «Лире». Ходжаев дважды писал Суркову[43] (нужно его разрешение), но тот молчит. Мне, естественно, в эти дела вмешиваться и, еще того хуже, — просить вовсе неудобно.

Масса анекдотов (увы, скверных) с «Лиром». Его продали Московичу, связанному с

---

[40] Козинцев был председателем жюри конкурса художественных фильмов VII Московского международного кинофестиваля.

[41] Руководство Отдела культуры ЦК КПСС требовало от Козинцева как председателя жюри добиться от жюри присуждения Главного приза фестиваля фильму «Гойя», поставленному Президентом Академии искусств ГДР Конрадом Вольфом; Козинцев категорически отказался.

[42] Ю.Ходжаев — в то время представитель «Совэкспортфильма» в Англии.

[43] Е.Сурков — в то время главный редактор журнала «Искусство кино».

«Колумбией». Открылся секрет бруковского фильма[44]. Американцы попросту решили его не выпускать (малопонятный), после появления нашего бруковский (пролежавший два года) срочно перемонтировали, а пока Москович (получив за это хорошие деньги) держал нашу копию в Париже, выпустили. Славный случай.

Я мог бы писать тебе как акын — столько случаев случилось, пока я ехал на осле или кушал в комнате жюри свой бишбармак. Но, увы, приза как аксакалу мне не давали.

Дошло ли до тебя «Дырявое полотно» (бывш. «Голубой экран»)? Будь другом, скорее поправляйся. Очень нужно поговорить.

Целую Люсю[45].

Г.

С.Юткевичу

5 IX 72

Мой дорогой друг,

спасибо тебе за письмо и добрые слова о «Пространстве трагедии». Я уже давно живу в лесу и не слышу человеческого голоса. Вот почему мне так важно твое мнение. Критика, разумеется, правильная. Только причина не в том, что я отшлифовываю фразы, а в гнусном гамлетизме (Илья Григорьевич[46], между прочим, говорил, что, поставив решительного принца, я сам являюсь типичной старой, провинциальной трактовкой Гамлета): мне кажется, что не выходит, не получается. И берет стыд. Тогда я упираюсь пятачком в фразу и вылизываю ее во вред делу.

Что касается путаницы с хронологией, — спасибо, постараюсь как-то разобраться. Сложность только в том, что, как ты сам понимаешь, даты — не итог моих архивных розысков, а взяты из вполне научных сочинений Арто.

Идея перенести фильм в мульти — отличная[47]. Я уже тебе, наверно, надоел восторгами по поводу «Бани». На мой взгляд (в последний раз!), это лучший салют двадцатым годам, который только можно поставить. И, действительно, Маяковский был бы очень доволен.

С Гоголиадой история сложная. Я все придумал, и как будто не худо. Но на «Ленфильме» теперь нельзя поставить «Хирургию» Чехова, а тут нужно зрелище. Увы, я остался теперь совсем один. Никого из коллектива больше нет. А для «Ленфильма» (Неоленфильма) я куда как хорош для украшения выездного заседания на Ижорском заводе и куда как плох, чтобы ставить фильм. Работать со мной невыгодно, обременительно, неприятностей не оберешься. Вздумай я снимать Гоголя совместным, с натурой хоть в Румынии, — тогда все пошло бы по-другому, но черт дернул меня думать о петербургских повестях. Так что сам не знаю. Пока мной, естественно, не интересуются (до следующего выезда на Ижорский), и старейший производственник сидит над рукописью.

В «Сайт энд Саунд» появилась новая рецензия на «Лира»[48]. Она меня не обрадовала: все время сопоставления меня с Бруком, и каждый раз, что у меня лучше. В принципе лестно, но Брука я очень люблю и боюсь, что такие эссе портят отношения, — а эти я ценю.

Очень хочу тебя видеть.

Целую Люсю.

Г.

Предисловие, публикация и примечания В.Козинцевой и Я.Бутовского

---

[44] Имеется в виду фильм П.Брука «Король Лир».
[45] Жена С.Юткевича.
[46] И.Эренбург.
[47] Речь идет о предполагаемой постановке Юткевичем фильма «Баня».
[48] A n d r e w s N. King Lear. — «Sight and Sound», 1972, Summer, p.171.

Л. ЛЕМЕШЕВА

Последний писк

ОПЫТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СКРОМНОСТИ

Фильм молодого украинского режиссера Сергея Маслобойщикова «Певица Жозефина и мышиный народ», снятый по мотивам восьми произведений Франца Кафки на Киевской киностудии имени А.Довженко, нуждается в толковании уже хотя бы потому, что многим он показался «изобразительно культурным», но малоосмысленным, а то и вовсе бессмысленным. Разговор об этой интересной и спорной работе мы начали статьей Марка Харитонова «Зачем Кафка?» («Искусство кино», 1994, № 12). Сегодня в полемику с писателем вступает украинский критик Людмила Лемешева.

...Вокруг тебя спят люди. Маленькая комедия, невинный самообман, будто они спят в домах, на прочных кроватях, под прочной крышей...

Ф.Кафка

Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?..

А.Пушкин

Год назад верхний этаж бывшего музея Ленина, а ныне Украинского Дома на Владимирской горке в Киеве (свято место пусто не бывает), украсил забор «цвета выгоревшей революции». В заборе — дырки. К дыркам приставлены с внутренней стороны бинокли. Припадаешь, ожидая увидеть нечто. А там — ну, например, обычная газовая плита, а на ней — чайник. Кипит наш разум возмущенный в нем.

Эту художественную акцию, именуемую «Пространством культурной революции», устроили молодые киевские и одесские авангардисты. Резвятся на воле, сукины дети...

Читаю прокламацию на заборе — такой интеллектуально изощренный текст слабо написать даже Михаилу Ямпольскому. Продираюсь к смыслу. «А вот это не обязательно, — объясняют авторы ласково. — Важно, что это на заборе написано».

Ага, теперь понятней. «А как вы у себя тут отличаете гения от шарлатана?» — «Знаете, как в армии. Кто первый проснулся, тому и тапочки достались, тот и гений». — «Ну, а длительный успех?» — «Он, наверное, у того, кто не ленится каждый день просыпаться первым».

•

Фильм «Певица Жозефина и мышиный народ» выстроен вопреки законам классической музыки и классической трагедии. Для них, как и для настоящей страсти, у нас не хватает дыхания. Трагизм есть, а трагедии нет. Какие-то каналы связи с высшими источниками жизни, какие-то прорывы за собственные пределы у сегодняшнего человека перекрыты. Пространство бытия ограничено самим этим бытием.

И что же?

На экране поток психической энергии, коллективного сознания и подсознания не столько течет, сколько клубится по замкнутому кругу в замкнутом пространстве, лишенном света и воздуха: не видно неба, цветов и домашних животных, вообще ничего природного. Один человек и созданные им предметы заполнили собою все (съемки проходили в Черновицком театре, построенном во времена Австро-Венгерской империи).

Длинные титры в конце поименно сообщат, кто изображал детей и дам из лож, кто — обитателей партера, а кто — галерки. Этакая старомодная учтивость по отношению к гостям на пиру жизни. Но разве мы успели заметить эту иерархическую структуру, метафорическую социальную вертикаль в фильме? И то правда —

«Певица Жозефина и мышиный народ». Жозефина — Алла Сергийко. Фото С.Семашко

где в нашем теперешнем мире партер? Где галерка? Никаких кастовых табу, никаких сословных знаков отличия. Кроме одежды. В духовно раздетом мире костюм — единственное, что нас отличает друг от друга. А также место, на котором сидим. Уберите это кресло, снимите этот галстук, и вы не отличите члена парламента или врача от уличного скандалиста или милиционера. Ни в одной реакции. Аристократизм как тип поведения исчез из нынешнего, демократического состава жизни.

Возраст тоже особой роли не играет. Взрослые в фильме ведут себя, как легкомысленные дети, дети — как взрослые: все знают и с готовностью принимают любые условия общественной игры. Не из страха, а из веселого, уже на уровне органики, цинизма (или здравомыслия) — какая, мол, разница!

Авторитарная власть осталась, а авторитетов нет. Господи, какие авторитеты! Смешно говорить. Да и власть — всего лишь призрак за закрытыми дверями, бюрократическая мистерия, наизусть известная даже подросткам.

И, однако, в этом внешне динамичном, но внутренне статичном мире есть свои лидеры и кумиры. Один из них даже задает проклятые вопросы. Сам спрашивает, сам отвечает, сам себя слушает.

Профессионального интеллектуала при дворе певицы Жозефины сыграл профессиональный интеллектуал, известный украинский культуролог Вадим Скуратовский. Сыграл, по общему мнению, с жертвенной органичностью и абсолютным попаданием в стилистику фильма. Его Еремей — узнаваемый, родной до боли тип.

О том, что слова — последняя твердыня посреди нашего хаоса, умные люди догадались давно. Но, увы, «сила и слава ушли из некогда наполненных энергией слов». За ними уже ни откровения, ни благодати, ни даже настоящего вдохновения. Осталась механическая привычка к говорению, словесный фетишизм — этакий параллельный мир, который не столько помогает постичь, сколько заслоняет от нас подлинную реальность.

Вот и Еремей, не замечая, во что одет, что ест, не чувствуя собственного тела и собственной аудитории, стратегически мыслит вслух двадцать четыре часа в сутки. Но его отрешенно-напористый голос просветителя и проповедника тонет в десятке других голосов и писков. А может, родимое племя право, что не слушает его? Виртуозно свитую сеть слов набрасывает наш теоретик на шевелящийся хаос с целью уловления хоть какого-то смысла — ловит беглую струю... «Но струя бежит и плещет, и, на солнце нежась, блещет, и смеется над тобой...»

Комический эффект усиливается оттого, что герой Скуратовского несвободен и среди своих абстракций: он — обслуга примадонны, философ-шоумен, который не только моет ей спину и по утрам разыскивает платье, но и своими интеллектуальными фокусами, чисто словесными трюками декорирует заурядность ее искусства. А заодно — духовный кризис в обществе.

Еще хуже обстоит дело с другим «царедворцем». Исайя не погружен в хронический умственный самогипноз, не защищается от натиска мира филологической наркоманией — он приспособился жить «как все». Но гримаса страдания подозрительно часто искажает его тонкое, нервное лицо (актер Олег Исаев), а глаза источают тоску загнанного в ловушку зверя. Ибо когда человек незаурядный пытается втиснуть себя в заурядную судьбу, вместо «нормальной жизни» он зарабатывает невроз и нечистую совесть.

Громкие библейские имена даны этим двум героям, конечно же, не случайно. Мнимые избранники судьбы, мнимые пророки...

И другая пара в «божественной четверице» фильма: Иосиф и Иосифина, как плутовато представляется Жозефина, — тайные двойники, раздвоившееся alter ego Франца Кафки (а может, и автора картины?).

Некоторые зрители сочли, что актрисе Алле Сергийко не хватает яркой индивидуальности, темперамента для роли примадонны. На мой же взгляд, как и в случае со Скуратовским, при редкой актерской органичности, тут абсолютное попадание в проблематику и стилистику фильма. Певица Жозефина и должна быть вполне заурядной. Она ведь не поет, а пищит. «Правда, все мы пищим, — рефлексирует Еремей. — Жозефинин голосок разве что слабей и жиже других».

Как же она приобрела власть над душой своих слушателей? «Здесь необычно уже то, что кто-то, собираясь сделать что-то обычное, принимает величественную позу. Иной пищит всю жизнь и не замечает этого. Здесь же писк, по-моему, освобожден от оков повседневности».

Помните чайник на плите? Он ведь тоже там — в «пространстве культурной революции»,

через дырку в заборе и театральный бинокль — освободился «от оков повседневности». Нормальная современная ирония. Низкое иронически ставится на пьедестал, высокое столь же иронически снижается до бытового уровня.

Единственного по-настоящему взрослого среди этого несовершеннолетнего народа играет десятилетний Женя Медовой с киевского Подола. Зрячими глазами чужого, инопланетянина («Иной» — назывался дипломный фильм Маслобойщикова, показанный на Канском фестивале) смотрит Иосиф на окружающий балаган и видит вещи и людей, как они есть, в наготе своей. Ну и что? «Нашему балагану» он предлагает взамен свой балаган — искусство добровольного голодания.

Два самозванца, два обманщика — Иосиф и Жозефина — протягивают наконец друг другу руки, целуются носами и смеются, как и положено смеяться авгурам всех времен.

Франц Кафка — один из самых искренних, правдивых и беспощадных к себе писателей в истории человеческого духа. Никаких претензий на знание истины, никаких котурнов: «Я сер, как пепел», «Я на самом деле всего лишь мышка в «большом доме»... Сижу с пустыми руками, без малейшего достояния за душой... просто сижу там, куда меня посадили».

Эта безупречная интеллектуальная честность потрясает. Одно он за собой признавал: «Некая сила во мне есть: если обозначить ее коротко и неясно, то это моя немузыкальность».

Маленький Иосиф у Маслобойщикова тоже абсолютно немузыкален, научился пищать, как все. Но, обратите внимание, — именно он, единственный, услышал однажды среди общего гама и писка музыку (да еще Жозефина вздрогнула и ревниво прислушалась). Он один ищет поющего и аплодирует.

И Жозефина — единственная — интуитивно почувствовала, когда кто-то очередной из вверенного ей народа умер. Единственная плачет потом на кухне...

В мире тотального не столько обмана, сколько самообмана, чтобы постоянно просыпаться первым, бодрствовать, когда все спят, видеть хоть что-то, когда все ослепли, слышать, когда другие оглохли, чувствовать, когда остальные только функционируют, — надо-таки быть натурой гениальной, что бы по этому поводу ни говорил ироничный Кафка.

Но тут, похоже, все еще глубже: может, тут вообще о претензиях человека занять центральное место в мироздании? О его самонадеянности и гордыне или, скорее, о вызове отчаяния... «Мужайся, сердце, до конца: и нет в творении творца, и смысла нет в мольбе».

В фильме тревога и страх витают в воздухе, накапливаются и время от времени накатываются волной в виде грозного, не лишенного величия гула, покрывающего как бы все пространство разом (музыка молодого киевского композитора Ефима Гофмана).

Откуда этот «грозный подземный гул», который преследовал всю жизнь самого Кафку, из какого он источника? От соседа — врага (полудиких кочевников, окруживших театр, эту страну-мышеловку) или из темных глубин нашего собственного существа? От абсурда, который мы устроили на земле (включая Чернобыль), или из космоса? А может, это просто страх смерти? Страх конца истории, эсхатологическое предчувствие? Страх Божьего суда?

Кафка тем и хорош, что на непростые вопросы он не давал простых ответов, а честно говорил: не знаю. «Неопределенный страх перед чем-то неопределенным», «страх перед непостижимыми силами» — что из этих признаний, сделанных в письмах к любимой женщине, можно понять?

Сергей Маслобойщиков — живописец и график по своей первой профессии — вообще художник до мозга костей. В созданной им художественной картине бездна вкуса, чувствуется, что он наслаждается красками, игрой света с тенью, мельчайшими и даже как бы неуместными подробностями. «О дивный божий пустяк!».

Его трагический фильм поразил меня с первого раза своей парадоксальной, «антикафкианской» праздничностью и жизнелюбием. Эти румяные детские лица, этот неподдельный интерес публики к происходящему, когда она валом валит на концерт Жозефины и, похоже, в самом деле ожидает чудес; эта бессмысленная, биологическая радость бытия, которую не сыграешь — ее излучает западноукраинская массовка.

Короче, вкус к жизни, коего лишен юный аскет Иосиф. Неистребимое человечество... его маленький, упорный, непостижимый оптимизм, восхищавший и Кафку.

Автор явно любит, жалеет «человеческий детский сад», этих брошенных Богом на собственное попечение людей, которые воображают, «будто они спят в домах, на прочных кроватях, под прочной крышей», хотя на самом

деле «над ними холодное небо, под ними холодная земля...». У него, как и у его героев, нет больше ничего, кроме этого глупого, легкомысленного и трагического народа, кроме бедной земли, где он чувствует себя дома. Кроме жизни, которая чего-нибудь да стоит.

Не музыка божественных сфер, а одинокий женский голос звучит в финале картины, чистый и прекрасный, хорошо поставленный голос смертного человека. Вокализ, вырастающий из писка.

Что ж, язык честно свидетельствует о самочувствии массового человека в безосновном мире. Свидетельствует на бессловесном уровне. Это раздражает. Столько писку (его, пожалуй, и впрямь многовато, тут режиссеру чувство меры изменило), а понять ничего нельзя.

А в жизни вы понимаете? Успеваете осмыслить, остановить хотя бы одно-единственное мгновение?..

Мир без начала и конца, без сверхличного смысла и «закадрового» сюжета, развертывающегося в человеческой судьбе, оказывается дурной бесконечностью. («Развязка? Не слишком громкое слово я выбрал?» — горько усмехался Кафка.) Он объединен только ритмом, только сумасшедшей, катастрофической скоростью, с какой перетряхиваются отдельные его фрагменты, смешиваются верх с низом, красивое с безобразным, бузина, которая в огороде, с дядькой, который в Киеве. В любой момент можно выключиться из этой «захватывающей или утомительной игры, точно в калейдоскопе», говорил писатель, не доживший до эры видеоклипов.

«Певица Жозефина и мышиный народ». Жозефина — Алла Сергийко

Это — еще один ответ художника на вечные вопросы: «В толпе всё кто-нибудь поет...»

«Певица Жозефина...» вызывает недоумение, подозреваю, еще и потому, что мы привычно ищем не только сюжет, историю, но и идеологию, ну хоть какую-либо. А он не только рассказывает о полностью деидеологизированном обществе, но и язык его принципиально, последовательно деидеологизирован: ничего жестко определенного, твердого, незыблемого — ни оценок, ни мизансцен, ни состояний. Он ничему не учит, избегает малейшей аффектации и даже явных акцентов, неся неизбежные при этом эмоциональные потери.

Из жизненного сора и «пустяков», из бессвязного человеческого лепета — из клипов режис-

сер сложил эпос. Единственный эпос, адекватный «немузыкальному» и негероическому моменту в истории и культуре. Единственная доступная сегодня цельность.

Это не пластическое решение, за которое ему дали приз на «Киношоке», — это концептуальное решение. Уникальный случай абсолютного совпадения новой формы и нового содержания.

И дело не только в состоянии общества эпохи посттоталитарного распада. Тут пластически схвачен процесс, который начался не сегодня и не вчера и не является исключительно нашей национальной драмой, — если судить хотя бы по свидетельству Николая Бердяева. «В глубине человеческой культуры поднимаются какие-то внутренние стихии варварства, которые мешают дальнейшему творчеству классической культуры, классических форм искусства и науки, классической формы государства, классической формы нравов и быта».

Марк Харитонов спрашивает, о чем этот фильм, зачем автору понадобился Кафка?

А зачем эта «серая мышка», этот графоман (как долго считали его современники) вообще понадобился XX веку? И другой контрвопрос: о чем наша жизнь? Зачем происходит с нами то, что происходит, в частности, сегодня? Хоть кто-нибудь знает ответ? Лично я — нет. Сергей Маслобойщиков, судя по всему, тоже (хотя вопросами задается). Может, знает Марк Харитонов? По крайней мере, по его же словам, мучительная попытка Франца Кафки пробиться к непостижимому смыслу почти неизбежно была обречена на поражение. Помните — «сижу с пустыми руками...»? (Может, поэтому он и понадобился нам нынче, что меньше других врал.)

Времена, когда писатели все понимали, объясняли, твердо веровали в начала и концы, знали, где стерегут нас ад и рай, в каком именно месте туннеля маячит свет и даже туда звали и вели, — прошли, как уже все заметили. Да и с классическими учителями жизни все обстояло не так просто. В поздних дневниках Толстого встречаются поразительные по откровенности и душевной муке признания — вчера вечером, де, мол, все казалось ему исполненным смысла, божественного присутствия, а сегодня проснулся — и ничего... Пусто. Каково ему было в такие-то утра не только задаваться последними вопросами, но и давать последние ответы — «принимать величественную позу» пророка?..

«Чувство растерянности перед жизнью» (Марк Харитонов) не является, судя по всему, нынешним проклятием, оно имманентно человеку. Просто его больше или меньше. Качает черт качели... А может, ангел-хранитель. В иные времена и сроки тотальное сомнение плодотворнее тотальной веры, ирония здоровее серьезности, честный хаос лучше бесчестного порядка, а «варварство» правдивее классических форм. Если уж чего в самом деле стоит бояться во все времена, так это лжи самому себе. «Нас фальшь в душе предает, а не злодей».

Да и не преувеличивается ли наша растерянность? Вот я вижу молодого режиссера Сергея Маслобойщикова, человека с редким внутренним порядком, прекрасно владеющего хаосом, который он организовал в кадре, и хаосом, который стоит за кадром.

•

Я наблюдала молодых украинских художников, тех самых, что резвились в «пространстве культурной революции»: умны, образованны, владеют языками, умеют зарабатывать деньги. У них больше внутреннего спокойствия и чувства собственного достоинства, чем было у моего поколения в их возрасте. Бросается в глаза атмосфера абсолютной раскованности и веселья на их тусовках, умение одеваться, обустраивать жилье, импровизировать застолье. Единственное, чего незаметно, так это растерянности.

Рискну сделать и нескромное личное признание: для меня именно в эти смутные годы наконец-то вещи стали на свои места, и теперь я почти догадываюсь, где среди них и мое собственное место.

Кто же спорит — да, кризис идей, да, духовный вакуум в обществе, да, трудно и сложно жить... Но так ли уж на самом деле однозначно плохо зависнуть на время в пустоте, без опоры на мифологических трех китов, упорядоченных систем и строго научных концепций, — и взглянуть на божий свет как бы в первый раз, как смотрит новорожденный? Снова ничего не «знать» и не «понимать»... А вдруг что-то иначе увидим и услышим в родимом хаосе? Особенно мы, чье зрение и слух были травмированы (так и хочется сказать — затраханы) самой передовой идеологией в мире.

Только что состоялась премьера нового фильма Романа Балаяна «Первая любовь». Не

сомневаюсь, многие зададут вопрос: о чем он? Зачем понадобился автору Тургенев?

Балаяновское кино, начиная с «Каштанки», было принципиально антиидеологично. В тихом, но упорном сопротивлении любому насилию (в том числе моральному и интеллектуальному) как бы самой ткани мира, в естественности и легкомыслии как тайной свободе, в отвращении ко лжи и фальши на эстетическом уровне — суть его поэтики, самобытность и обаяние стиля.

«Первая любовь» — не про любовь к женщине, а про любовь к жизни. Про этот благословенный дар — ощущать чувственную прелесть мира (куда входит и женская прелесть), живую сложность природы и человека, тонкие вибрации души. Дар игры в воображении... О, из этого никакого мальчика, из этого пучка морковки еще вырастет художник. Из глупой нежности к любой травинке и букашке, к голубому небу (хотя с него и «перестали поступать залоги»), к розовощеким юным лицам (розовощекость и жизнерадостность раздражают М.Харитонова) вообще много чего еще произрастет на нашем евразийском пространстве. Это та «сила карамазовская», что не даст свалиться в бездну. Языческая жажда жизни, «вишневый садик коло хати» спасут.

Роман Балаян — учитель Маслобойщикова по Высшим режиссерским курсам и художественный руководитель «Жозефины...». Вилен Калюта — один из учителей оператора этого фильма Александра Шумовича. Творческий тандем двух молодых художников как бы возродил распавшийся (хочется верить, временно) тандем двух мастеров, давший нашему кинематографу несколько классических лент. Появление «Жозефины...» — знак того, что движение художественного сознания именно в этом направлении достигло своей кульминационной точки.

Я мало знаю примеров, когда проблематика и поэтика литературного первоисточника была бы столь адекватно и бережно переведена на язык кино. Но дело не просто в удачной экранизации. В этих грандиозных «киевских фресках» угадывается работа духовного сознания, преодолевающего кафкианский раздрызг своего исторического времени. Тут акт жизни, а не только искусства. Да, опыт человеческой скромности. Но и человеческого достоинства.

Недаром образ певицы в картине Маслобойщикова двоится. Обычно она напоминает и Маргариту Терехову, и Аллу Пугачеву разом. Но есть несколько ее крупных портретов (иначе не назовешь) нездешней и несегодняшней утонченности. Они вызывают в памяти рембрандтовские и боттичеллиевские модели. Они — знак, символ иного бытия, иных пластов культуры, иных возможностей, скрытых внутри человека и в акте его творческого преображения.

...Господни мельницы мелют медленно, но верно. Может, невидимая за видимой сумятицей тихая работа, которая совершается внутри нас, перенастройка сознания — и есть самое главное, что сейчас происходит? Что-то мы начинаем узнавать уже не разумом, а телом, как осужденный в знаменитом рассказе Кафки. А может, мы просто растем, потому что еще очень молоды?

Вот я спрашиваю у скептика: разве мог бы человек со спящим или нигилистическим сознанием, с деструктивной или уставшей волей выстроить этот многосложный художественный космос, вырастить этот поразительно живой организм, каким является «Жозефина...»?

Сама его эстетическая и — я настаиваю — философская культура (интегрировавшая без насилия украинские, русские и европейские элементы) — ответ авторов не только на вечные вопросы, но и на злободневные. Ибо фильм возник на обломках империи, в условиях жестокого экономического кризиса на Украине, распадающегося кинопроизводства, моды на «кассовое» кино и «простые истории» — со столь же простыми, скорыми приговорами национальной истории и национальной психологии. Чтобы закончить фильм, авторам пришлось вкладывать даже собственные деньги. Так что этот ответ (писк) — дорогого стоит в прямом и переносном смысле. И оптимизм его тоже отнюдь не дешевый — воспользуюсь я на прощанье рыночным языком, дабы окончательно не выступить в роли оторванного от текущей реальности Еремея.

Киев

ДЖОН ХОУЛЕТ

Дикий сердцем

ФРАГМЕНТЫ ИЗ БИОГРАФИИ ДЖЕЙМСА ДИНА

Джеймс Дин умер, когда ему было двадцать четыре года. Он сам предсказывал себе раннюю смерть. Дин разбился на своем «порше-спайдере» по пути к стартовой площадке для мотоциклетных гонок, став жертвой обыкновенного дорожного происшествия. К этому времени он проработал в Голливуде всего полтора года, а в прокат успел выйти только один фильм с его участием. Но эта единственная картина сделала его культовой фигурой поколения, а смерть вызвала массовую истерию, какой не наблюдалось со времен Рудольфа Валентино. То было исступление особого рода, сродни некромании, и кое-кому оно принесло неплохие барыши. Болезненная природа его культа должна была бы, казалось, губительно сказаться на имени и репутации Джеймса Дина. Этого не случилось; напротив, именно с Джеймса Дина началась история поп-культуры. Элвис Пресли, Бадди Холли, Малыш Ричард, Эдди Кохрейн, Боб Дилан — все они поклонялись Джеймсу Дину, почитали его как кумира. Название его второго фильма, вышедшего на экраны через две недели после смерти актера, точно определяет то, что можно было бы назвать его имиджем: «Бунтарь без причины».

Джеймс Байрон Дин родился 8 февраля 1931 года в маленьком промышленном городке Мэрион, что в пятидесяти милях на север от Индианополиса. Мать дала ему имя акушера, принимавшего роды, и в качестве второго — фамилию своего любимого поэта.

Живая, миловидная, юная мать стремилась создать в доме атмосферу для развития талантов ребенка. Она читала ему стихи, играла на рояле, брала с собой на прогулки за город. Когда мальчик подрос, они вдвоем смастерили кукольный театр. А потом Милдред Дин купила сыну скрипку, и он стал брать уроки музыки, хотя особого дарования не проявлял.

Мать и сын жили своей тайной жизнью, в которую отец Джеймса, зубной техник Уинтон, посвящен не был.

Когда Джимми исполнилось шесть лет, отца перевели на работу в госпиталь для ветеранов в Лос-Анджелесе. Семья поселилась в Санта Монике, и мальчика зачислили в частную школу Брентвуд — всего лишь одна автобусная остановка отделяла от Бербенка и Сансет бульвара, где мечтам матери о блестящем будущем сына суждено будет сбыться, но, увы, слишком ненадолго.

Через два года Милдред тяжело заболела. Отец пытался подготовить Джеймса к неотвратимости утраты. Как ни странно, болезнь, а затем смерть матери углубили пропасть между отцом и сыном. Бабушка настояла, чтобы внука отдали на воспитание ей. Ему было девять лет, когда он простился с отцом и вместе с Эммой Дин отправился на ферму в Индиане. Гроб с телом матери отправили багажом вслед за ними, чтобы похоронить останки на родной земле. Никто не видел Джимми плачущим. Единственный человек, с которым он мог бы поделиться своим горем, покинул его навсегда.

«У нас было большое хозяйство, — рассказывал Джеймс голливудской хроникерше Гедде Хоппер, — и покуда за мной присматривали, я пахал как одержимый. Но как только зрители покидали площадку, я ложился в тенек и бездельничал. А потом познакомился с одним парнем из Мэриона, и он научил меня бороться, драть кошек и прочим штукам, всему, чем ребята занимаются под заборами. И я начал жить».

Вскоре в семействе произошло прибавление: у Джимми появился двоюродный братец; в очередной раз он отдалился от взрослых. Наступала пора серьезного самоутверждения.

John Howlett. James Dean. A Biography. L. Plexus, 1975.

Одним из первых знаков самоутверждения стал дешевый мотоциклет «хвиззер». На этом драндулете мудрено было угробиться, и Джимми с упоением носился на нем, распугивая коров, что плохо сказывалось на надоях. Кроме того, семья несла потери в виде разбитых очков — Джеймс был близорук.

Настоящий кураж пробудил в нем приходской священник преподобный Джеймс Де Уирд. Этот израненный в боях и награжденный орденами ветеран второй мировой, участник Итальянской кампании, был одним из немногих окрестных жителей, кто повидал мир за пределами округа. «Пурпурное солнце» и «Серебряная звезда» вызывали восторг ребятишек, и отец Джеймс дружил с ними и брал с собой в Индианополис на мотоциклетные гонки, а также показывал любительские фильмы о бое быков в Мексике. Он не только привил Джимми Дину любовь к тому и другому, он помог ему примириться с уходом матери. «Я научил Джимми верить в личное бессмертие. Он отныне не боялся смерти, ибо, подобно мне, верил, что смерть — всего лишь победа духа над материей».

Настроения Джимми, наверное, лучше всего отразились в его рисунках. Два из них он долго возил с собой, и их видели многие его знакомые. На одном была карикатура — человек-пепельница, вместо головы у которого был провал, из него торчала гигантская сигара. Другой назывался «Мужчина в женской утробе»: обтянутый зеленой кожей скелет, стоя в жиже, вытекающей из сточной трубы, протягивает руки не то в страхе, не то в мольбе. И ноги его тонут в засасывающей грязи. Эта странная картина представила бы интересный материал для психоаналитика.

Когда Джимми закончил школу, отец пригласил его в Лос-Анджелес. Джеймс хотел поступить в университет Южной Калифорнии, изучать театральное искусство. Отец возражал и убедил сына записаться в колледж в Санта Монике для подготовки в юридическую школу.

В конце летних каникул, которые он провел на ферме у дяди, Джимми поехал в Мэрион, чтобы посмотреть последний фильм — кинодебют актера, о котором шумели в Лос-Анджелесе, Марлона Брандо. Это была картина Фреда Циннемана «Мужчины».

Дин был заворожен. В своем еще полудетском сознании он совершенно слился с этим не желавшим вписываться в рамки общепринятого бунтарем, с этим красавцем из нью-йоркского театра — с его простецким выговором, джинсами и независимостью от голливудской системы. А еще более важным было то, что Брандо показал Дину новое измерение актерской игры — это была не просто декламация, не просто воплощение, это было введение в роль настоящей живой жизни, какой-то невиданный уровень достоверности, правды, понимания человеческого поведения. Дин узнал, что, готовясь к роли, Брандо месяц провел в палате для парализованных раненых бойцов. Это произвело на Джимми неизгладимое впечатление: оказывается, актерское искусство сродни истинному постижению жизни со всеми ее тяготами.

Факультет театрального искусства Южнокалифорнийского университета обладает значительными преимуществами по сравнению с другими такого рода институциями, бедствующими и плохо оборудованными. Благодаря удачному соседству здесь налажен доступ в костюмерные и бутафорские цеха голливудских студий, поэтому студенческие постановки, внешне по крайней мере, выглядят не менее пышно, чем бродвейские спектакли. Но и попасть в состав участников было непросто. Тем не менее уже через месяц после поступления в университет Джимми получил интересную роль в «Отелло».

Успехом это не ознаменовалось. Студенческая газета «Спотлайт» отозвалась о Дине довольно кисло. Но прорвавшаяся в исполнении естественная страстность обратила на себя внимание присутствовавшей в зале Изабел Дресмер, независимого актерского агента. Она пришла за кулисы и сказала, что он может, если пожелает, рассчитывать на ее услуги.

Дин уговорил своего однокурсника Билла Баста поискать вместе с ним какое-нибудь дешевое жилье. Баст, как и Дин, был чужаком в Калифорнии, оба они приехали со Среднего Запада, и хотя впоследствии Баст оставил актерство и стал писателем, дружба их продолжалась. Через пять лет после гибели Дина Баст написал о нем книгу. У них были подружки — Жанетта и Джоанна, с которыми они провели Рождественские каникулы.

В январе 1951 года они прочесали Санта Монику и нашли симпатичный домик с тремя комнатами и видом на океан. Это было ужасно дорого, но слишком хорошо, чтобы отказаться.

Выплата аренды за первый же месяц подрезала их под корень. Началась борьба за существо-

вание. Баст устроился швейцаром в штаб-квартиру CBS и понемногу начал принимать участие в радиопередачах. Туда же он притащил и Дина, вместе с которым они озвучили немало радиодрам.

Центр активности Джеймса переместился за пределы факультета. Он вошел в число начинающих актеров, сгруппировавшихся вокруг Джеймса Уитмора, выученика Ли Страсберга и Элиа Казана, с удовольствием передававшего молодежи секреты «Метода» — системы Станиславского. Кстати, с Уитмором его тоже свел Баст. В течение двух лет лос-анджелесской жизни он оставался его единственным другом, помогавшим хоть как-то справиться с реальностью, в лицо которой он не мог найти силы открыто взглянуть.

Кроме работы на радио и в массовке на голливудских студиях, ничего не подворачивалось. Уитмор и радиопродюсер Роджер Брэкет советовали ему: поезжай на Восток, там настоящая театральная жизнь. Там можно выучиться на настоящего актера. Поезжай, пока не пустил корни.

Однажды, вернувшись домой, Билл Баст нашел под дверью записку: «Звонил мистер Дин. Он уехал в Нью-Йорк».

«Нью-Йорк меня подавил. Первые несколько недель я не выходил за пределы своего квартала возле отеля недалеко от Таймс-сквера. Я смотрел по три фильма в день, чтобы забыть о своем одиночестве и депрессии. Я просадил полтораста баксов из своих скудных средств на одни только билеты».

Это было новое одиночество. После смерти матери он бывал одинок, оставаясь в чьем-либо обществе — на ферме, в школе, в колледже. Но в такой полной изоляции он не оказывался еще ни разу. Только когда деньги совсем кончились, Джеймс начал по-настоящему знакомиться с городом, работая то контролером в автобусе, то кассиром в аптеке или ресторанчиках Манхэттена.

Роджер Брэкет дал ему несколько рекомендательных писем. Это не значило, что его повсюду встречали с распростертыми объятиями. Тем не менее после долгих проволочек он попал в руки ангела-хранителя — агента, готового самозабвенно работать с безвестным талантом.

О самой Джейн Диси известно очень мало — она отказывалась о чем-либо рассказывать, ясно одно: именно ей Джеймс Дин обязан своей карьерой, и он до конца своих дней называл ее не иначе, как «мама Диси».

Прошло немало месяцев, прежде чем ей удалось найти для него первую работу в телешоу. Не раз за это время он терял терпение и впадал в отчаяние, но каждый раз Джейн твердо говорила: «Ты не заблуждаешься на своей счет. Ты очень талантлив. Но требуется затратить много усилий, чтобы в это поверили и другие».

По настоянию Джейн он явился перед очи Ли и Молли Страсберг. Вместе с другой питомицей Джейн их вдвоем отобрали из ста пятидесяти претендентов. В двадцать один год он стал самым молодым студийцем знаменитой Актерской студии. Когда позднее Страсберг открыл филиал в Голливуде, имя Джеймса Дина украшало рекламный плакат студии вместе с именами Мэрилин Монро, Марлона Брандо и Монтгомери Клифта. Но надо сказать, что все они пробыли в руках мэтра недолго: едва постигнув азы философии Станиславского, они предпочитали в дальнейшем опираться на собственный талант.

Джеймс Дин провел в Нью-Йорке два года. За это время он стал серьезным актером: играл главные роли в телеспектаклях, участвовал в двух бродвейских постановках, которые были хорошо приняты. Он вернулся в Голливуд на коне, чувствовал себя уверенно и твердо рассчитывал жить и работать в соответствии с собственными представлениями, а не по чужой указке.

Смирение и всепрощение не входили в число его добродетелей. Каждый свой шаг вперед он расценивал как победу, одержанную ценой тяжелейших трудов. Благодарить кого-то, чувствовать себя кому-то за это обязанным он не мог.

Элиа Казан пригласил его сниматься в своем фильме «К востоку от рая», но попросил немножко нагулять вес. Уж очень тощим был Джимми для главного героя. Получив аванс от студии «Уорнер бразерс», Дин купил красный спортивный автомобиль и по вечерам объезжал все известные увеселительные заведения в компании постоянно меняющихся старлеток. В самые дорогие рестораны его не пускали — он нипочем не желал менять свои линялые джинсы на партикулярное платье.

Кроме машины Дин купил и новый мотоцикл, но он стоял на приколе: в контракт со студией был включен пункт, запрещавший актеру ездить на мотоцикле до завершения работы над фильмом. В порядке компенсации Дин приобрел лошадку-пони и, приезжая на ранчо, либо часами ездил верхом, либо просто наблюдал за ней, привалившись к изгороди кораля.

«К востоку от рая» — экранизация романа Джона Стейнбека, действие которого происходит во время первой мировой войны. Это история двух выросших без матери братьев, эдаких Авеля и Каина. Старший, Арон (Ричард Давалос), — образцовый сын, первый ученик и верный товарищ. Младший, Кол, которого должен был играть Джеймс Дин, — заблудшая душа, обреченная на непонимание и отверженность.

Назначая на эту роль Дина, Элиа Казан прекрасно видел сходство актера и персонажа. «Я выбрал Джимми, потому что он был таким же, как Кол. Более подходящего актера искать не

Марлон Брандо, Джули Хэррис и Джеймс Дин

было смысла. Он испытывал недобрые чувства к отцу. Был мстителен. Чувствовал себя одиноким и обиженным. Он был подозрителен».

Но эта роль, как и фильм в целом, имели особое значение и для самого Элиа Казана. «Нет ничего загадочного в том, что меня привлек этот замысел, — рассказывал режиссер. — История сына, пытавшегося наладить отношения с отцом, который вряд ли любил его, — это моя история. Кроме того, я рад был воспользоваться случаем обрушиться на пуританство, на его черно-белую систему нравственных оценок. Мне хотелось показать, что добро и зло перемешаны и что есть вещи, которые следует оценивать глубже, нежели на общепринятом уровне деления на хорошее и дурное».

За три года до начала работы над этим фильмом Элиа Казан оказался в центре злосчастной маккартистской кампании, которая всколыхнула Голливуд. Бывший член коммунистической партии, он стал одним из немногих левых либералов, которые согласились сотрудничать с сенатской Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, и назвал имена своих коллег и друзей, которые тоже входили в число коммунистов. Этот поступок спровоцировал шумный скандал. Отголоски этих событий прозвучали и в фильме «К востоку от рая».

Можно, пожалуй, сказать, что он носил автобиографический для Казана характер. В характере Джеймса Дина режиссер увидел самого себя в юности. «В юности я был очень сердитым. Похож

был на голодного волчонка. Худой, взъерошенный, глаза ни на кого не глядят. На фотографиях тех лет видно, какой ненавистью я исходил ко всему на свете... Эта картина автобиографическая — ничего более личного мне не случалось делать. Поэтому она очень чистая. Нравится она вам или нет, но в ней все сказано от чистого сердца. С нее я начал говорить о себе средствами кино».

Личностный характер фильма объясняет то пристальное внимание, с каким Казан относился к Дину, готовясь к съемкам. Их партнерство было совершенно другим, чем то, что возникло между Казаном и Марлоном Брандо на фильме «Трамвай «Желание». Режиссеру более скромного дарования вряд ли удалось бы обуздать Дина, который имел свое представление о персонаже, но Казан смог подчинить его своей воле благодаря тому, что с самого начала между ними установилось особого рода интуитивное взаимопонимание.

Съемки начались 27 мая в Калифорнии, сначала в местечке Мендочино, а потом в Салинасе. Натурные съемки на широких открытых пространствах позволили Дину найти точный внешний рисунок своего героя, которого лаконично описал рецензент «Дейли Скетч»: «Это американский деревенский парень с глазами раненого зверя, с естественной пластикой пантеры, попавшей в капкан».

По-новому открыл для себя актера и режиссер. Его поразило лицо Дина. «Это очень поэтическое лицо. Удивительное, таящее в себе боль. Видя его на крупном плане, нельзя не почувствовать к нему симпатии. А тело у него еще более выразительное, чем у Брандо. У него очень живое тело. Широкий экран подчеркивает его мелковатость. Когда он бежит в поле, то кажется ребенком».

Начальные эпизоды фильма создают ту особую атмосферу юношеского смятения, которая задала тон и стиль целому поколению молодых. Кол — аутсайдер, изгой, человек, исключенный из доброжелательного мира семьи, за которым он исподволь наблюдает холодными, колючими глазами. А потом подавленное страдание внезапно прорывается исступленным припадком...

Уже до начала работы над фильмом заговорили о сходстве между Дином и Брандо.

Публика еще не привыкла к новому актерскому стилю. Прежде, до появления Брандо в роли Стенли Ковальского из «Трамвая «Желание» или Монтгомери Клифта с Фрэнком Синатрой в ролях Прюита и Маджио в «Ныне и присно», голливудский антигерой всегда изображался в основном внешним жестом, который хорошо удавался Джеймсу Кегни, Полу Муни, Хамфри Богарту. Теперь же впервые в истории голливудского кино антигерой отказывался от эффектного жеста. Он вел себя на экране как настоящий «отклоняющийся» подросток с городской улицы, как пьяный солдатик или шофер-дальнобойщик в придорожном заведении.

Эта реалистическая манера зародилась в театральных группах социалистической ориентации еще в 30-е годы, вобрала в себя отголоски итальянского неореализма. Она сильно раздражала критиков; «брандоизм» вызывал ненависть профессионалов старой школы, которые не могли смотреть на вялое, прерываемое паузами бормотание и произнесение существенных реплик спиной к зрителю иначе как на брак. Для них это было всего лишь модное поветрие. Джеймса Дина и Пола Ньюмена упрекали в слепом подражании Марлону Брандо.

Натали Вуд, которая снималась вместе с Дином в «Бунтаре без причины», а потом работала у Казана на фильме «Великолепие в траве», считала, что это сходство в актерской манере вызвано тем, что они оба, Дин и Брандо, снимались у Казана. Николас Рей, режиссер «Бунтаря», тоже подтвердил, что узнал в общей манере актеров характерные приемы Казана, который любил актерские показы. Но все это было гораздо сложнее. Дин преклонялся перед Брандо, перед его игрой и жизненным стилем.

Когда съемки «К востоку от рая» перешли в павильон, Брандо как раз начинал сниматься в роли Наполеона в фильме студии «XX век—Фокс» «Дезире». Дин попробовал подружиться со своим кумиром. Но без большого успеха. Он пришел на площадку, где работал Брандо, и смотрел, как тот работает. Свидетели этой сцены запомнили презрительное замечание Брандо: «Тебе чего — больше надеть нечего?» После появления Дина на горизонте Голливуда Брандо сменил затертые джинсы и футболку на отглаженные брюки и чистые рубашки. Газетчики, окрестившие Дина «Брандо для бедных», разнесли эти слова Марлона, как и другие колкие замечания, по страницам газет, разжигая неприязнь между двумя актерами.

У Дина была одна дикая фантазия: вызвать как-нибудь Брандо на актерскую дуэль, чтобы выяснить, кто из них двоих сильнее.

Через два года после его смерти Брандо, отвечая на вопрос Трумена Капоте, были ли они близки с Дином, ответил: «Нет, Дин никогда не был моим другом. Я вообще был едва знаком с ним. Но он прямо помешался на мне. Что я делаю, то и он. И все время пытался сблизиться. Звонил все время, оставлял записки. Я никогда ему не перезванивал, не отвечал. Мы познакомились на одной вечеринке, он там чудил, психа изображал. Я отвел его в сторону и спросил, знает ли он, что не в себе. Что ему лечиться нужно... Дал ему адресок психоаналитика. Он послушался. Знал, что нездоров. И сходил к доктору. Это ему помогло. Работать стал лучше. У него начинало толково получаться».

Когда Дин снимался в своей третьей картине «Гигант», Брандо смягчился к сопернику. Одна из подружек Дина Мейла Нурми, хорошо знавшая обоих, рассказывала, что однажды Брандо сказал ей: «Передай своему дружку, что по мне самые великие в мире актеры — Пол Муни, Лоренс Оливье и Джеймс Дин!» Обрадованный комплиментом, Дин вернул его с той же Мейлой: «А по-моему, самые великие — Пол Муни, Лоренс Оливье и Марлон Брандо!»

Газетчики изо всех сил раздували искры недоброжелательства и соперничества между актерами-мужчинами, но с еще большим рвением они пытались обнаружить признаки любовного романа, который непременно должна была завести новая «звезда» «Уорнер бразерс». Они готовы были считать героиней этого романа каждую девушку, в чью сторону Дин обернулся во время обеда в студийной столовой. Те же, кто знавал его по Нью-Йорку, не удивлялись, что его подружки менялись чуть ли не ежедневно. Ни к одной из них он не относился серьезно. Он проводил с ними вечера, шутил, ухаживал, бывало — проводил ночь, но едва они начинали наскучивать, не задумываясь, оставлял. Он терпел их рядом с собой до тех пор, пока они не обнаруживали посягательств на его чувства, но как только это случалось, безжалостно разрывал всякую связь.

За последние полтора года лишь одной девушке удалось хотя бы ненадолго вывести его из состояния замкнутости. Это была молодая итальянская актриса Пьер Анджели. Через неделю после знакомства стало известно, что Пьер Анджели отметила день своего рождения (ей исполнился двадцать один год) на ранчо у Дина.

Юная итальянка, как небо от земли, отличалась от девушек, с которыми раньше встречался Джеймс. Робкая, хрупкая, серьезная, с тихим голосом, она приехала в Голливуд за два года до знакомства с Дином, чтобы сниматься в роли невесты солдата в фильме Циннемана. «МГМ» заключила с ней контракт, согласно которому ей запрещалось пользоваться косметикой и посещать увеселительные заведения. Следовало неукоснительно блюсти образ неизбалованной девушки. Пьер Анджели поселилась в Голливуде со своей сестрой-двойняшкой, кинозвездой Маризой Паван, и властной, амбициозной матушкой.

Джеймс Дин, воспитывавшийся в квакерской семье Среднего Запада, понятия не имел о том, что такое итальянская мамаша-католичка. Когда он в первый раз проводил девушку домой — на несколько часов позже, чем подобало, — ее мамаша указала ему на дверь. Приличные итальянские девушки до такой поры не гуляют, сказали ему. «Но ведь вы не в Италии, а в Голливуде. В нашем монастыре другой устав», — огрызнулся он в ответ. После этих слов девушке ясно дали понять, что такому ухажеру в их доме делать нечего. Она очень страдала из-за семейного разлада, а он не знал, как ей помочь.

До конца съемок оставалось недели две, и Казан с неудовольствием наблюдал за развитием отношений Джеймса и Пьер Анджели. «Он был расстроен, и это отражалось на работе...» Казан всегда без большой теплоты отзывался о Дине, и все его сравнения с Брандо были не в пользу Джеймса. «Дин был нравственным уродом. В отличие от Брандо. Их часто считают похожими друг на друга, но это не так. Дин — больной юноша, а в Брандо нет ничего болезненного».

Действительно, Дин был более уязвим, чем Брандо, более впечатлителен и как актер, и как человек, он был слаб, а Казан не понимал человеческой слабости и не терпел ее. В 1962 году он дал интервью, в котором так описал поколение Джеймса Дина: «У них у всех на лбу написано: «Пожалейте меня, я слишком утончен для этого грубого мира. Весь этот мир настроен против меня». И это у них было общее поветрие. Поэтому Дин стал кумиром. На каждом шагу встреча-

лись такие вот юные создания с жалобным взглядом: «Я гомосексуалист, потому что меня матушка изнасиловала», «Я нервный, потому что меня трахнули». Они предпочитали плакаться, вместо того чтобы стряхнуть с себя эту дурь.

К концу съемок в поведении Дина появились какие-то параноидальные симптомы. Его гримуборная превратилась в тщательно оберегаемое убежище. В гардеробе хранился «кольт» 45-го калибра; в заднем кармане брюк Дин носил нож. Несколько раз он напивался и тогда становился агрессивным и неуправляемым. Если ему случалось выбираться куда-нибудь по вечерам без Пьер Анджели, его окружала толпа прилипал.

Добропорядочный Голливуд и всемогущие газетчики-колумнисты единодушно пришли к выводу, что Дин вырос из своего джинсово-кожаного прикида и пора ему вести себя подобающим настоящей «звезде» образом.

Чем сильнее он сопротивлялся превращению его в винтик голливудской машины, тем яростней был напор истеблишмента. Однажды он, придя в студийную столовую, увидел на стене свой портрет в рамке. Дин сорвал фотографию со стены и раздавил каблуками. «Я же говорил, что мне ничего этого не надо. Никаких фотографий. Неужто непонятно? Не хочу я этого». На следующий день это происшествие подробно расписали в газетах, и оно стало последним штрихом к образу «дикого парня».

Неожиданная развязка романа с Пьер Анджели застала его врасплох. Он раскрыл ей душу, в мечтах о будущем видел ее своей женой. Делился планами со своим партнером по фильму Ричардом Давалосом: «Хорошо это или плохо, но остаток жизни я хочу провести вместе с ней». Они собирались купить дом в Беверли Хиллз, нарожать много детей. Медовый месяц провести в Италии. Дин мечтал увидеть Везувий, собрать коллекцию этрусских ваз и добиться аудиенции у папы Римского.

В конце сентября Дину предстояла поездка в Нью-Йорк для съемок в теледраме. Вечер накануне отъезда он провел с Пьер Анджели, пытался уговорить ее поехать с ним. Видимо, беседа закончилась ссорой.

В тот день, когда Дин уезжал из Лос-Анджелеса, Пьер Анджели познакомилась с Виком Дамоуном. На следующий день Вик посетил ее дом. Он произвел весьма благоприятное впечатление на синьору — вежливый, католик, итальянского происхождения. Еще через день Дин прочел в нью-йоркских газетах о помолвке Дамоуна и Пьер Анджели. Он долго не мог в это поверить.

Встречались ли они после этого еще, неизвестно. Дин не привык быстро сдаваться, когда речь шла о важных для него вещах. Но ему было свойственно и молча сносить удары, замыкаясь в себе.

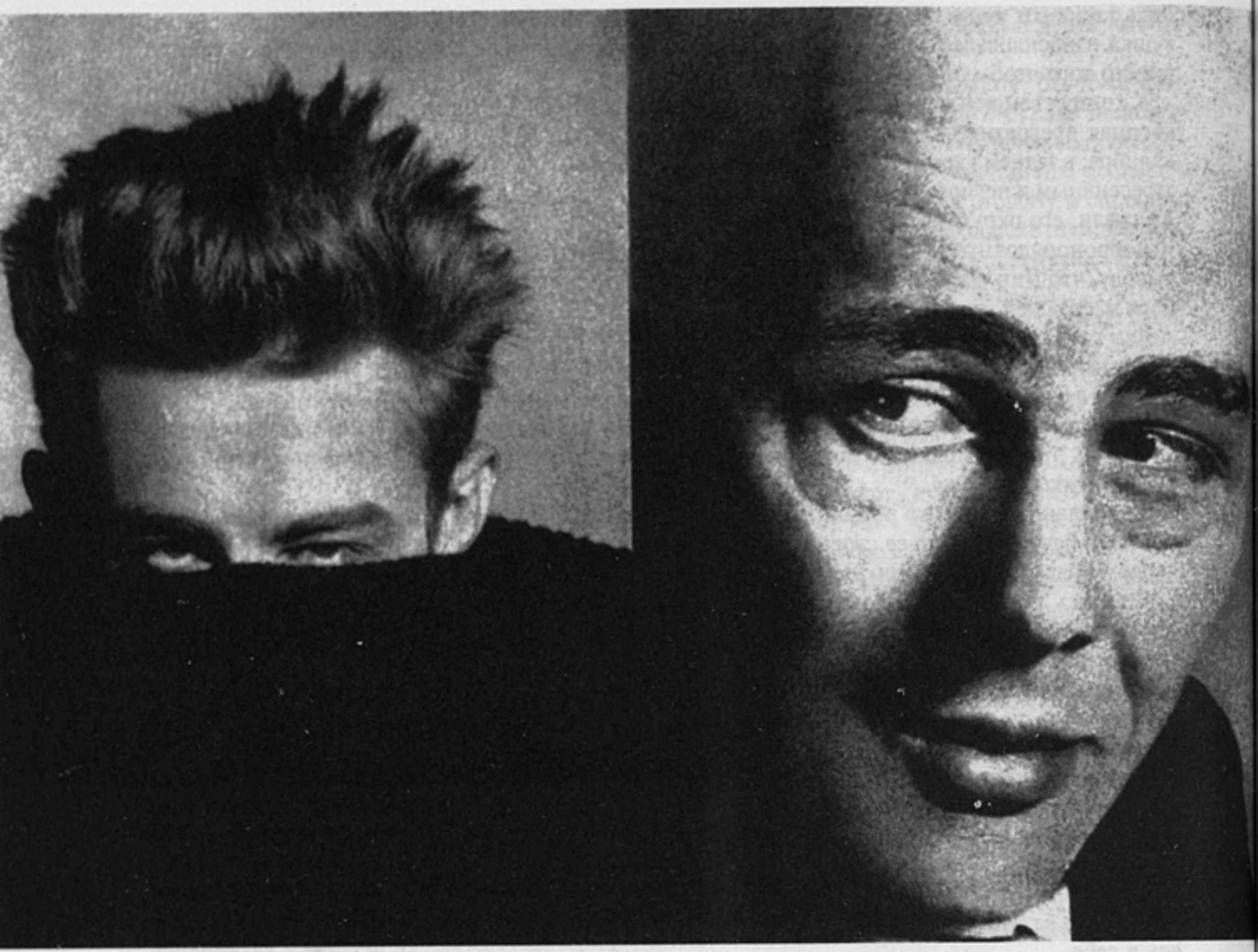
Свадьба Вика Дамоуна и Пьер Анджели состоялась 24 ноября и стала одним из самых шумных событий сезона. В церкви было полным-полно знаменитостей, исполняли Вагнера, «Свадебный марш» Мендельсона; через дорогу за церемонией наблюдал один незваный гость. «Голливуд рипортер» писал: «Джим Дин, бывший ухажер Пьер, наблюдал за бракосочетанием Анджели и Дамоуна, сидя на мотоцикле, через дорогу от церкви св.Тимофея».

Сразу после церемонии Джимми укатил из Голливуда и пропадал десять дней.

Что же касается несчастной Пьер Анджели, то брак ее закончился разводом в 1958 году, и потом долго тянулась тяжба с отцом ее сына, который хотел оставить ребенка себе. Второй брак с певцом Армандо Тровай тоже кончился печально. Карьера в кино не задалась, и Пьер бедствовала, живя на подачки родных и друзей. Она умерла от сердечного приступа (а по слухам — от передозировки наркотика) в 1971 году, когда ей нежданно блеснул лучик надежды — ей предложили роль в «Крестном отце». Незадолго до смерти она написала кому-то из знакомых: «За всю жизнь я любила только раз. Джимми Дина».

Вскоре после свадьбы Пьер состоялся пробный показ «К востоку от рая» на аудитории. Казан присутствовал на просмотре: «Галерка была забита подростками, которые никогда не видели Дина на экране. Едва он появился, они начали бесноваться, и весь зал заходил ходуном».

Несмотря на свои переживания Дин с удовольствием наблюдал, как былые недруги меняют к нему отношение. Особенно знаменательная перемена произошла с королевой голливудской хроники Геддой Хоппер, которая более других проявляла неверие в талант Дина, не раз об этом писала. Она даже отказалась идти на просмотр. Но когда после фильма ей позвонил приятель,



Джеймс Дин. Справа — изображение Дина, каким бы он был, если бы дожил до наших дней (работа художника Роберта Глигорова, который с помощью компьютерной графики «воскрешает» умерших «звезд»)

Клифтон Уэбб и сказал, что только что пережил одно из ярчайших художественных потрясений, она решила окончательно убедиться в своей правоте. Ей устроили персональный просмотр. Потом она написала: «Я сидела в зале словно околдованная. Не могу вспомнить ни одного молодого актера такой силы, такого разнообразия, такой щедрости на открытия».

Дин уехал в Нью-Йорк. Там он провел последние в своей жизни недели свободы и безвестности. После того как «К востоку от рая» вышел в прокат, он стал самым популярным актером 1955 года. А потом началась работа над вторым фильмом, и уже до конца жизни он трудился без перерыва.

«К востоку от рая» — фильм о вечном конфликте между суровым отцом и ищущим любви и понимания сыном. Целое поколение подростков отождествило себя с Колом в исполнении Джеймса Дина. Его следующий фильм еще точнее попал в болевой центр поколения. Джим Старк воплотил в себе растерянность и смутно ощущаемое неприятие материалистических ценностей, в которых это поколение было воспитано.

«Бунтарь без причины» поставлен по книге доктора Роберта Линднера, написанной в конце второй мировой войны. Это было документальное повествование о подростке-неврастенике. Права на экранизацию студия «Уорнер бразерс» приобрела еще в 1946 году и даже заключила контракт с неприрученным тогда Марлоном Брандо. Но руководство студии сомневалось в коммерческом успехе фильма о тинэйджерах.

Теперь же ситуация на рынке спроса существенно изменилась. В 1951 году Луис Бунюэль получил приз Каннского фестиваля за картину «Забытые» — о малолетних беспризорниках из предместья Мехико. Огромной популярностью пользовалась повесть Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Голливуд отважился на постановку «Дикаря» и «Школьных джунглей» — то и другое принесло прибыль. И студия «Уорнер» дала добро Николасу Рею на постановку низкобюджетного фильма «Бунтарь без причины».

27 сентября 1954 года Рей пришел на студию. Он забраковал сценарий и написал новый, пригласив в соавторы трех сценаристов. Актеров он тоже подобрал на свой вкус. В результате фильм стал классикой, занял место в одном ряду с такими шедеврами, как «Ноль за поведение» Виго, «Забытые», и — в свою очередь — повлиял на Франсуа Трюффо, поставившего позже «400 ударов».

Съемки закончились в конце мая 1955 года. По свидетельству Рея, им с Джеймсом не хотелось расставаться. Они бродили по пустой студии, делая вид, что смотрят, не забыли ли чего. «Наконец я сказал: «Пошли. Больше здесь делать нечего».

Дин оседлал свой мотоцикл, Рей сел в машину, и они рванули в город. На перекрестке у Голливудского бульвара Дин притормозил, чтобы попрощаться, — и не смог. Они нашли ночной ресторанчик и вместе позавтракали.

Фильм Джорджа Стивенса по роману Эдны Фербер «Гигант» готовился к производству с 1953 года. Дину хотелось поработать с таким мастером, как Стивенс, удостоенный премии имени Ирвина Тальберга, «Оскара» за «Место под солнцем» и получивший номинации за «Чем дальше, тем веселее» и «Шейна».

Дин уже овладел тактикой прицельной игры с режиссерами, которую ведут актеры, чтобы заполучить роль. Он научился этому искусству в Нью-Йорке. Он умел подольститься к секретарше или ассистенту, оказаться в нужном месте в нужный момент. Его усилия были вознаграждены. В списке претендентов на роль Джетта Ринка он опередил Алана Лэдда и Ричарда Бартона. Это была роль рабочего на техасском ранчо, которого не любит за независимый нрав хозяин, зато привечает его сестра, оставляющая ему в наследство кусок земли. В конце концов Джетт, на участке которого обнаружился нефтяной источник, становится миллионером. Что, естественно, не приносит ему счастья.

Романный образ человека от земли плохо вязался с обликом Джеймса Дина, и режиссер подчеркнул его чужеродность, изгойство в этом мире.

Фильм о Джетте Ринке довершает трилогию об аутсайдере и как бы составляет недостающее хронологическое звено в этой истории: сначала был фильм о провинциальном подростке 1928 года, потом о современном парнишке. Теперь предстояло сделать фильм с эпическим размахом, показывающим почти целую жизнь.

Роль Джетта Ринка могла бы стать самым замечательным созданием Дина. Он привносил в фильм мрачную атмосферу тайной угрозы, разрушительной силы, скрывающейся в каждом жесте, в каждой позе. В центральном эпизоде картины внезапно прорывалась вся его потаенная энергия. На фоне бескрайнего горизонта режиссер показывает его мечущуюся фигуру. Он только что обнаружил нефть на своей земле. Внезапно полил дождь. За струями ливня он становится незаметным, сливается с прерией. Бросаясь к разбитому грузовику, ведет его, не разбирая дороги, и въезжает, круша ворота, прямо на чистенькую лужайку усадьбы бывших хозяев — перепачканный нефтью дикарь, торжествующий и бросающий вызов.

Но Стивенс как бы теряет своего героя на просторах ландшафта, не позволяет ему доминировать в кадре. Он был режиссером эпического склада и весьма экономно встраивал персонажей в пейзаж. Его метод резко расходился с тем способом работы, который был свойствен Дину. В этом он был близок с Деннисом Хоппером, у которого в этом фильме была большая роль. Они часто беседовали о психологической подоплеке своих ролей, и Хопперу открылся огромный творческий потенциал Дина. «У большинства режиссеров, — вспоминал он, — одна беда: они хорошо разбираются в операторском искусстве, монтаже или актерской игре, но в чем-либо одном. Все вместе им, как правило, не осилить. А Джимми это мог. И он отказывался подчиняться режиссеру, если чувствовал, что тот не прав».

Роль послушного исполнителя ему не годилась. Деннис Хоппер рассказал такой случай. «Джимми должен был играть первую сцену с Элизабет Тейлор. Нервничал ужасно. У него слова за-

стревали в горле. А вокруг — четыре тыщи зевак съехались поглазеть на съемки. И вдруг Джимми выходит прямо к ним, расстегивает штаны, достает свою писку, мочится, стряхивает капли, застегивается и возвращается на площадку.

Я видел, на какие штуки он горазд, но чтобы позволить себе такое... Я потом спросил, с чего это он вдруг, и он ответил: решил, мол, что ежели смог эдакое отмочить перед толпой, то уж с Лиз Тейлор перед камерой он сделает все как надо».

Несмотря на этот неприятный инцидент Лиз и Джим подружились, и она всегда вспоминала о нем с нежностью: «Чувствовалось, что ему нужна забота, хотя, может, он только притворялся шутки ради. Мы были почти ровесники и дружили, как брат с сестрой. Но мне кажется, на самом деле ему никто не был нужен. И ничто. Кроме актерства».

Его непредсказуемость сыграла свою роль и в разрыве короткого романа с Урсулой Андрес. Он познакомился с этой швейцаркой, которая только что появилась в Голливуде, после того как вернулся со съемок в Техасе. «Он заявился ко мне поздно вечером. Ввалился, как дикий зверь. Мы поехали слушать джаз в ресторан. И вдруг он ушел — говорит, пойду поиграю на барабане. И не вернулся. Я отправилась домой. Рано утром он пришел извиняться. Позвал меня смотреть его мотокосилку. Мы сидели перед этой косилкой и говорили, говорили, говорили...»

Как и Пьер Анджели, Урсула приехала в Голливуд из Рима, но в отличие от нее происходила из богемной среды, общалась с экзистенциалистами. Она была откровенна и не жеманна — эти качества Дин ценил, — но еще и заядлая спорщица. Правда, она не терпела его эксцентрических выходок, и если только ему не удавалось объяснить их причину, они часами выясняли отношения. Спорщицей Урсула была заядлой. «Голливуд рипортер» писал: «Джимми Дин учит немецкий, чтобы парировать речи Урсулы Андрес на двух языках. Джимми говорит, что ему нравится Урсула, потому что у нее острый язычок».

Его настроения в те дни Николас Рей сравнивал с неврозом сиамского кота. «Иной раз мир кажется ему невыносимым, и он делается беспокойным, неуправляемым и бестолковым. А то вдруг все ему нравится, он послушен и ждет внимания. Это поведение зверька, который так и остался неприрученным, в котором сохранилась атавистическая память и ощущения свободной жизни. Он вечно не в ладах с миром, в котором вынужден обитать, подчас пытается отринуть его от себя, уйти от него, но всегда возвращается, потому что другого мира нет».

Это сравнение с сиамским котом не случайно — оно навеяно воспоминаниями о домашнем животном, которое скрашивало уединение Джима в долине Сан-Фернандо. Лиз Тейлор подарила ему сиамского котенка. «В последний раз я видел Джеймса Дина, — рассказывал Николас Рей, — когда он внезапно явился ко мне домой в три часа ночи. Мы проговорили несколько часов — о планах на будущее, в том числе о фильме «Героическая любовь», который собирались делать вместе. Потом он ушел, но вскоре вернулся — попросил книжку о кошках».

Прочитав, что сиамским котам нужен душевный комфорт и что это очень нервное животное, он старался проводить дома все ночи и в обеденный перерыв ездил домой, чтобы покормить своего Маркуса. Говорят, что в ночь его гибели котенок бесследно исчез.

...«Гигант» вышел на экраны в октябре 1956 года, более чем через год после смерти Джеймса Дина. Джорджу Стивенсу он принес «Оскара», Дину и Року Хадсону — номинации, а «Уорнер бразерс» — небывалую коммерческую прибыль.

Однажды интервьюер спросил Джеймса Дина: «Что вы уважаете больше всего на свете?» «Легко ответить, — сказал он, — смерть. Только она одна и заслуживает уважения. Это неопровержимая истина. Все остальное сомнительно. А смерть и есть истина. Только она придает человеку благородство».

В ту ночь, когда в тюрьме Синг-Синг казнили на электрическом стуле супругов Розенберг, он читал «Балладу Редингской тюрьмы». (Позднее он скажет, что, гримируясь под стареющего Джетта Ринка, имел в виду Юлиуса Розенберга.)

Он коллекционировал смерти — тореодоров, журналистов, смерть была его наваждением, и неудивительно, что он предчувствовал собственный конец. Это не было стремлением к смерти, а лишь осознанием ее близкой неизбежности.

Фотограф Фрэнк Уорт посетил Дина в конце сентября 1955 года. Тот слушал пластинки. «У меня мурашки от этой музыки по спине побежали, — говорил Фрэнк. — Все про смерть да про

смерть. Он прямо помешался на том, каково это — умирать и каково лежать в могиле, и все такое».

В сентябре 1955 года будущее Джеймса Дина казалось лучезарным и безоблачным. «МГМ» вела с ним переговоры о роли боксера Рокки Грациана в фильме «Кто-то там наверху меня любит» (потом ее сыграл Пол Ньюмен — в партнерстве, по иронии судьбы, с Пьер Анджели). Ему предлагали также роль в картине «Револьвер в левой руке», которую также унаследовал Ньюмен. Готовился долгосрочный выгодный контракт со студией «Уорнер бразерс».

По контракту «Гиганта» ему не разрешалось во время съемок ездить на мотоцикле. Теперь это было можно. Он был в превосходном настроении. В конце месяца в Салинасе предстояли гонки. Он купил себе мощный новенький «спайдерс-550» и испытывал новую машину, гоняя по Голливуду, чтобы приноровиться к ней перед гонками. «Спайдерс» он решил отправить в Салинас на трейлере, а Дин должен был ехать на своем «порше». Он позвал с собой всех друзей. Но Джейн Диси и дядюшки с тетушкой не было в городе, Билл Баст писал новую телепьесу, которую ему помогал финансировать Дин, Николас Рей уехал в Лондон, Ричард Давалос — в Нью-Йорк. С ним поехали только механик и двое друзей, таких же фанатиков мотоциклов. На «порше» он ехал вдвоем с механиком Вейтерихом.

В пятницу 30 сентября они выехали на автостраду № 99. В Бейкерсфилде их остановил дорожный полицейский и оштрафовал за превышение скорости. «Уймись, парень, — сказал он Дину, — а то и до Салинаса не доедешь».

Между 5.40 и 5.50 на развилке совершенно пустого шоссе им наперерез выскочил черный «плимут». За рулем сидел двадцатитрехлетний студент Доналд Тернепсид. «Он должен свернуть! — крикнул Дин. — Он же нас видит!».

Легкий спортивный автомобиль врезался в «плимут» и смялся в лепешку. Рольф Вейтерих был тяжело ранен, но уцелел, Дина вдавило в переднюю часть и прижало колесом.

Трейлер, в котором ехали друзья Дина, подоспел через пять-десять минут. «Скорую помощь» уже вызвали. Рольф Вейтерих лежал без сознания с переломом черепа. Доналд Тернепсид, потрясенный, все повторял: «Я его не видел!» Один из друзей, Сэнди Рот, сфотографировал место происшествия на случай, если понадобится полиции. Эти фотографии он не показывал потом никому.

Согласно медицинскому заключению, Джеймс Дин умер, не приходя в сознание, по пути в больницу.

Сразу поползли слухи, разошлись досужие домыслы о причине аварии. Одни журналисты утверждали, что Дин ехал с непозволительно высокой скоростью, другие — что он сидел за рулем без очков, третьи — что он отказался уступить дорогу, четвертые — что вообще машину вел не он, а Вейтерих.

С уверенностью можно утверждать лишь то, что он действительно превысил скорость, ехал примерно 100 — 110 миль в час, хотя максимум, который можно было здесь набрать, — 70—80. Вероятно, Тернепсид не заметил в сумерках нейтрального цвета «порше» или не понял, каковы намерения его водителя.

Услышав эту новость, Элизабет Тейлор упала в обморок. Ее увезли в больницу.

Натали Вуд, с которой он снимался в «Бунтаре», была в это время в Нью-Йорке. «В тот вечер я обедала с друзьями. С нами были Сол Минео и Дик Давалос. Мы говорили про Джимми, про его образ жизни, и кто-то сказал, что не сносить ему головы, он не доживет и до тридцати. Все завозражали, но потом вспомнили, как он любит гонять на мотоцикле, как любит родео, корриду и все такое... Мне сказали о его гибели только на следующее утро. У нас была одна гримерная с Джо Ван Флит — она играла мать Кола в «Бунтаре». Когда эту новость сообщили ей, она упала без памяти прямо на лестнице. А потом, когда я хотела отменить вечернее представление на телевидении, она не позволила. Сказала, что об этом мы будем думать потом. Только благодаря ей я тогда не спятила».

Похороны состоялись 8 октября. Церковную службу вели пастор Ксен Харви и старый друг Джима преподобный Джеймс Де Уирд. Ксен Харви закончил свою речь словами: «Карьера Джеймса Дина не кончилась. Она только начинается. И режиссер теперь у него Господь Бог».

Поклонники отказывались верить в его смерть. Пошли новые слухи: о том, что Дин жив, но

страшно покалечен и его прячут подальше от чужих глаз. Больницы и санатории, в которых, как предполагалось, находится Дин, осаждали толпы людей. Говорили также, что Джим, желая уйти от надоедливой шумихи, взял себе документы погибшего Вейтериха, что он ушел в буддийский монастырь или постригся в католические монахи, что эмигрировал в Россию, скрывается где-то в Лос-Анджелесе, убирая врагов ножом и пистолетом, что он посещает девушек, которые оставляют ему адреса в местной газете...

Разбитый «порше» распродали на сувениры. Похоже, что он был размерами с броненосец — все желающие могли приобрести «подлинный» кусочек оплавленного алюминия или запачканный кровью клочок обивки и даже осколок линзы его очков. За пять долларов можно было купить муляж головы Джеймса Дина в натуральную величину. Страну охватила массовая истерия. Письма поклонниц студия «МГМ» передала психоаналитку. Дом Дина в долине Сан-Фернандо растащили на сувениры. Друзьям удалось сохранить очень немногое.

Мейлу Нурми, снимавшуюся в роли Вампиры в фильме «Вампира» и имевшую некогда с Дином роман, обвиняли в том, что она наслала на него гибель с помощью черной магии. Джорджу Стивенсу слали письма с угрозами расправы, если он посмеет вырезать при монтаже хоть один-единственный кадр «Гиганта» с Джеймсом Дином. Студия «Уорнер бразерс» наняла специальную охрану, чтобы поклонники не разнесли ее на сувениры.

Через год после смерти Дина дебютировал в кино Элвис Пресли. Его появление на экране было спровоцировано поисками новой «звезды», которая могла бы заменить Джима. Когда Пресли встретился в студийной столовой с Ником Реем, он с почтением приветствовал режиссера, работавшего с Дином, и процитировал целые куски из «Бунтаря без причины». Кто-то из журналистов уже приклеил ему ярлык «Джеймс Дин рок-н-ролла». Энтони Перкинс, Дин Стокуэл, Уоррен Битти, Жан Поль Бельмондо — все они считались более или менее удачными преемниками Джеймса Дина, но единственным актером, кому удалось близко воспроизвести манеру игры и внешний облик Джимми, оказался Збигнев Цибульский в роли Мачека в ленте Анджея Вайды «Пепел и алмаз».

Перевод с английского Нины Цыркун

СИМОНА СИНЬОРЕ

Ностальгия теперь не та

Глава 12

Я стала проявлять интерес к окружающему миру с тех пор, как мама начала водить меня к парикмахерам, не желавшим прокаливать свой инструмент, прежде чем начать меня стричь под Жанну д'Арк. И вот уже оказались позади несколько поясов времени, включая тот, вехой которому служит сегодняшний вечер, когда я, сорокалетняя крашеная блондинка, оставила на пишущей машинке рукопись моих воспоминаний.

Я так привыкла быть блондинкой (память, она обременительна!), что пришла в ужас, увидев в зеркале весьма упитанную седеющую, чтобы не сказать седую, особу. «Ку-ку, это я!» — кивнула она мне в тот момент, когда я собралась чистить зубы.

За шестнадцать лет, разделяющие этих двух женщин, произошло многое. Мне приходилось пересекать массу разных границ, в том числе и таможенные.

Открытие новых истин, стремление к профессиональному совершенству, любовь, дружба, литературные откровения, проблема необратимости выбора — все это вместилось в истекшие сорок лет.

Всего этого было сверх меры, и все было, в общем, к лучшему, ведь к сегодняшнему дню мне выпало немало подарков судьбы, которая не переставала меня изумлять тем, что жизнь продолжается, а значит, надо было быть ей признательным за приятные и даже неприятные минуты. Продолжается путешествие в вагоне первого класса, поезд не качает из стороны в сторону, и это совсем не похоже на то, как некогда случалось с тобой, двадцатилетней, катившей в третьем классе, когда взгляд еле успевал заметить мелькавших на переездах стрелочников, когда жизнь напоминала вокзал, куда вы прибываете впервые.

Теперь я уже обосновалась в своем поезде и, как правило, прибываю туда, где я бывала и раньше. Свидания и встречи будут не новыми, вещи — знакомыми, и не стоит ждать открытия новых истин.

Хотя одно поразительное событие и произошло: 28 марта 1970 года я стала бабушкой. Здравствуй, Бенжамен!

Ох уж эти подарки судьбы, которые порой выглядят чрезмерными!..

Сыграть Роберту в фильме «Подлость» — такую прекрасную роль! Этот великолепный сюжет мне не предлагал ни один из многих отвергнутых мною сценариев в потертых переплетах; оказаться лютой зимой 1960 года в Бургундии, где снимался фильм — это ли не счастье? Быть женою Лоренса Оливье в картине «Время испытаний» и работать наконец-то с Питером Гленвиллом, который ее снимал. Добираться на грузовике, на метро, на поезде и на велосипеде от Ретеля[1] до испанской границы на протяжении трех месяцев — на съемочную площадку фильма Рене Клемана «День и час».

Конечно, приятно иногда вспоминать о Калифорнии — о колибри, койотах и о том, как позвякивали кусочки льда в фужерах в ресторане «У Плиса», и думать, что туда я, вероятнее всего, уже никогда не попаду. И тем приятнее вдруг снова там оказаться в 1964 году, чтобы играть графиню в фильме Стэнли Креймера «Корабль дураков».

Чего только не было в моем Голливуде 1964 года!

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 11; 1994, № 1, 3, 4, 7, 9, 10, 12; 1995, № 1, 2, 4, 6.

[1] Ретель — город на северо-востоке Франции, департамент Арденны. — *Здесь и далее прим. ред.*

Ранним утром, если я не снималась, Кэтрин Хепбёрн возила меня на пляж Транкас. Она вставала вместе с солнцем, и если бы она сама не стала рассказывать мне о своей жизни со Спенсером Треси, за которым она ухаживала с девичьей любовью, я никогда бы не заговорила с ней об этом. Она бросила работу, чтобы быть возле него постоянно. После удара он стал беспомощным. Поэтому Стэнли Креймер отдал распоряжение установить на съемочной площадке красивое кресло для Треси, и каждое утро, в девять часов, самый красивый ирландец американского кино занимал свое место так называемого наблюдателя и смешил нас до слез... Когда я не снималась, я была с ним, когда снималась, была с ним...

Мы бывали на уик-эндах у Ли и Бетти Марвинов[2], проживавших со своими четырьмя детьми на пляже в домике, который они снимали. С тех пор как я уехала из Сен-Жильдас, я никогда не слышала так близко шума моря. В воскресенье утром в окружении жены и ребенка приезжал Джордж Сигал со своим банджо. Мы устраивали пикник или что-нибудь стряпали. Это еще больше напоминало мне Сен-Жильдас. Для Ли Марвина «Корабль дураков» был концом второстепенных ролей. Он ждал этого момента двадцать лет. Для Джорджа Сигала это был его первый фильм...

Чтобы попасть на пляж, надо было пройти между откосами двух больших красных скал. Как-то утром Кэтрин сказала, чтобы я взглянула наверх. Я подняла голову и увидела сердца и инициалы, выведенные на головокружительной высоте белой краской. Так у нас во Франции вырезают надписи перочинным ножом на платанах или каштанах. Рискуя жизнью, асы альпинизма с банкой краски в руке забрались так высоко, чтобы написать «Джин+Билл=Любовь» и поставить дату.

Все это могло бы представлять интерес как фольклор местного значения, если бы при каждом моем приезде в Калифорнию я не замечала, что наряду с любовными посланиями, сделанными с риском для жизни, с 1966 года там не стали появляться надписи: «Любовь и мир».

В 1968 — 1969 годах красивые красные скалы стали походить на гигантские тотемы. В наскальных сердечках, хотя они и имели форму круга, помещался рисунок столба семафора с опущенными крыльями. Это был «Знак мира». Фамилии и даты, за неимением печати, удостоверяли его подлинность.

Я забежала вперед, но поскольку мы заговорили о прекрасных скалах, следует рассказать их историю, раз уж так получилось.

В 1964 году, когда снимался фильм «Корабль дураков», проходила избирательная кампания. Барри Голдуотер[3] выступал по телевидению, сторонники встречали его возгласами «Хелло, Барри! Мы рады тебе, Барри!». Они же наклеивали на стекла своих машин изображения химических символов золота и воды (Au, H_2O). Нельзя сказать, чтобы люди, с которыми я работала, были благожелательно настроены к Джонсону, но в конечном счете у них не было выбора. Кто угодно, только бы не Голдуотер. Когда в то время на дорогах их обгоняли машины с символами «золото и вода» на стеклах, они стремились их перегнать или догнать на красном свете, чтобы скорее по-европейски, чем по-калифорнийски, обрушить друг на друга свой гнев и презрение. Вот такие перемены произошли в стране колибри...

После убийства Кеннеди его портреты были повсюду, где звучали призывы голосовать *за* Джексона. Или скорее, *против* Голдуотера.

Люди, с которыми я работала, никогда не обедали в ресторане, если в зале не было портрета Кеннеди. Однако в небольшом довольно странном кабаке, куда я однажды зашла заблудившись, я на столе увидела крохотный фарфоровый бюстик Кеннеди, представляющий собой солонку с отверстиями на голове как раз в тех местах, куда попали пули убийцы или убийц.

(В Отей на рояле стоят два письма в рамках. Одно подписано Кеннеди, президентом Соединенных Штатов. В нем выражается благодарность Монтану за то, что он принял приглашение выступить на вечере в честь десятой годовщины Конвенции Демократической партии. Письмо датировано 20 января 1963 года. Под вторым стоит подпись пастора Мартина Лютера Кинга. В нем Монтана благодарят за организацию и проведение большого митинга у ворот Версаля, на котором Мартин Лютер Кинг рассказывал французам, за что борются его братья. Письмо датировано 5 апреля 1966 года.)

В 1964 году, в Голливуде, Стэнли Креймер заранее закупил на очень хорошие места стадиона

---

[2] Ли Марвин, американский актер, прославился исполнением роли в фильме Сэма Пекинпа «В упор» (1967), а также в упомянутом фильме Креймера.

[3] Голдуотер (Goldwater) — букв.: золото, вода (*англ.*).

Лос-Анджелеса билетов двадцать, нанял микроавтобус, усадил в него всех актеров, снимавшихся в «Корабле дураков», и повез их на другой конец города. Это было приглашение всех нас на «Track Meet».

«Track Meet» — соревнование по легкой атлетике. На этот раз оно было особенным; впервые на территории США встречались советские и американские спортсмены.

В субботу и воскресенье, во второй половине дня перед 75 000 зрителей молодые и сильные мужчины прыгали в высоту и ширину, бегали на короткие и длинные дистанции, взлетали высоко над планками и, как факел, передавали друг другу эстафету.

Американцы были белые и чернокожие. Среди советских были русские, украинцы, грузины... В программе указывались их фамилии, дата и место рождения. Возраст всех — от 20-ти до 23 лет.

Случилось так, что один чернокожий, родившийся в Монтгомери (штат Алабама), то есть в гетто, вызвал овацию, не прекращавшуюся в течение трех минут, и стал героем всей Америки, представленной 75 000 калифорнийцев, из которых очень немногие предложили бы ему в то время чашку кофе в своем доме.

Один советский спортсмен прыгнул выше всех, и все спрашивали себя, как могло получиться, что этот высокий молодой человек оказался таким сильным: ведь он родился в Сталинграде в 1943 году.

Стэнли Креймер потому и нанял микроавтобус и купил такие дорогие билеты, чтобы мы задались этими вопросами.

При выходе со стадиона активисты Общества Берча и Американского легиона распространяли роскошно изданные листовки, в которых говорилось, что советские спортсмены приехали шпионить между прыжками с шестами и бросками копья.

В 1964 году в Голливуде устраивались обеды, их давала Вивьен Ли в большом доме, который она нанимала накануне отъезда из Лондона. Она любила пышные обеды. Вивьен уже не была женою Лоренса Оливье, но пожелала остаться леди Оливье. Она просила нас приодеться, и мои странствующие соболь хорошо поработали в ее доме. При свете канделябров приготовленные искусным поваром блюда подавал метрдотель. Вивьен Ли была также очаровательна, как и в период «Унесенных ветром»; об этом городе у нее остались сказочные воспоминания, и поэтому ей было нелегко от него оторваться. В конце вечера звучала музыка из фильма «Унесенные ветром», Вивьен грустнела, но она это делала нарочно. То вся светилась, то вдруг впадала в отчаяние. Она была очень больна. «Корабль дураков» стал ее последним фильмом, и в нем она была невероятно хороша.

В 1964 году в Голливуде я посетила с Креймером и Оскаром Вернером заведение для наркоманов под названием «Синанон», которое походило на Общество анонимных алкоголиков. Средний возраст добровольных кандидатов на лечение: 16 — 18 лет. После клиник, госпиталей и тюрем это место было их последним прибежищем. Все они начинали жизнь наркоманов в неполные четырнадцать лет.

По возвращении во Францию я рассказывала об этом людям, которым было забавно смотреть на своих детей, впервые потягивающих сигареты с гашишем. Они смеялись мне в лицо.

В 1964 году у меня были роскошные субботы. Я отправлялась в Леона Драйв, на горку. Звонила в дверь — и у меня захватывало дух сильнее, чем если бы это была дверь Греты Гарбо, потому что ее мне открывал Жан Ренуар.

Я входила в провинциальную французскую гостиную, где на стенах иногда были картины Ренуара, иногда нет: либо они были на каких-то выставках, либо находились в надежном месте, откуда вернувшиеся из поездки Дидо и Жан Ренуары еще не успели их взять. В шкафу был 16-миллиметровый киноаппарат, слегка поломанный, который можно было всегда наладить с помощью хорошей отвертки; в другом шкафу был портативный экран, а в третьем — коробки с фильмами.

И вот, на холмах, в самом сердце столицы кино с Жаном и Дидо Ренуарами в роли киномехаников я с наслаждением смотрела фильм «Преступление Господина Ланж». Передо мной на экране был весь мой мир, мир кафе «Флор», каким он был тридцать лет назад, когда я еще в нем не поселилась. Он уже говорил на языке Жака Превера. В этом мире был даже Сильвен Иткин, тот самый Иткин, который через несколько лет погибнет от пыток, которым его, возможно, подвергал великолепный молодой блондин со свастикой на рукаве — этим планом заканчивался фильм «Корабль дураков».

В 1965 году Стэнли по случаю выхода фильма на экран снова призвал Оскара Вернера и меня в Голливуд. Это была веселая неделя больших банкетов, небольших ужинов, радостных встреч.

Отзывы критики были прекрасными, и снова повеяло номинацией (спустя несколько месяцев Оскар, Вивьен и я действительно стали номинантами, но на этот раз статуэтку не получили: впрочем, это не имело никакого значения — ведь мы заполучили Креймера). Я собиралась возвращаться домой и уже уложила чемоданы, когда молодой человек по имени Боб Литманн принес мне пьесу для телеспектакля продолжительностью один час.

В пьесе два действующих лица — молодой автор и знаменитая актриса, которые спорят и ссорятся из-за персонажа. Пьеса очень хорошая, очень умная и очень «пиранделловская». Действие происходило на пустой сцене пустого театра, а называлась она «Небольшое волнение» и ставил ее лучший телевизионный режиссер того времени Стюарт Розенберг. Это был его последний телевизионный спектакль, после чего он ушел в кино.

Я позвонила мужу, распаковала чемоданы и взялась за пьесу. По срокам Розенберга и моим расчетам нам надо было начинать немедленно. Диву даюсь, как мне удалось уместить в голове все эти длинные монологи, хотя нет, понимаю: я привлекла к работе всех своих друзей, которые подавали мне реплики, и в частности Джорджа Маариса, моего партнера. Мы сняли весь спектакль за шесть дней, причем без репетиций. Нечасто мне приходилось работать с таким трудом. Но я была вознаграждена: спектакль «Небольшое волнение» принес мне премию «Эмми», которая является телевизионным «Оскаром». В том году я ее разделила с Фрэнком Синатрой.

Вот они, чрезмерные подарки судьбы...

В том же году, летом 1965 года, в Голливуде произошло нечто более значительное, чем съемки телефильма «Небольшое волнение».

Как все светские люди, считающие себя любителями народного творчества, я знала об Уотсе только то, что там располагалась тихая улочка, на которую однажды, в воскресенье 1960 года, Монтана и меня водила Лесли Бланш, в то время жена Ромэна Гари.

На этой тихой улочке, посреди несколько запущенного, обнесенного оградой сада стояли две башни и нечто вроде склепа. Башни и склеп были облицованы мозаикой. При ближайшем рассмотрении оказывалось, что мозаика состояла из миллионов осколков бутылочного стекла, тарелок, кофейников и металлических пробок. Издалека все это блестело на солнце подобно византийским башням. Сооружения были творчеством всей жизни местного Фактер Шеваля[4]. После его смерти два молодых монтажера, не помню, с какой студии, воевали с муниципалитетом, намеревавшимся разрушить башни и склеп.

Ничего другого я в Уотсе не видела. Муниципалитет уделял слишком много внимания башням и слишком мало своим подопечным. Как бы то ни было, в начале августа 1965 года упомянутые подопечные взорвались, и я таким образом узнала, что Уотс — это гетто Лос-Анджелеса.

Если мне не изменяет память, все началось в ночь со среды на четверг. В четверг вечером по всем телевизионным каналам рассказывали о пожарах. В пятницу, на съемочной площадке, рабочие и электрики не расставались с транзисторами и комментировали передаваемые новости. Они были повергнуты в страх и хотели, чтобы я тоже боялась. Уотс был совсем близко от Беверли Хиллз Отель, всего в пятнадцати минутах езды на машине. Радио сообщало о бандах «Niggers». Мне советовали как можно лучше запереться в бунгало этой ночью. Здоровый детина, работавший на съемочной площадке, объяснял Стюарту Розенбергу и мне, что небольшая атомная бомбочка, сделанная специально для Уотса, решила бы всю проблему... В пят ницу вечером седьмой канал совершил чудо: он отменил все передачи. Все, кто финансировал программы, подарили телекомпании уже оплаченное ими время. Вертолет с оператором-виртуозом на борту беспрерывно летал над кварталом. Он спускался так низко, что было видно бунтовщиков, которые поджигали дома, спасались бегством от полицейских, врывались в магазины, где уже начались грабежи. Вторая съемочная группа все время находилась в здании федеральной полиции. Каждые пятнадцать минут на фоне этих кадров чей-то голос сообщал, что благодаря компании «X», производящей пиво, или компании «Y», производящей автомобили, уступившим свое время на телеканале, мы могли ощутить себя так, как если бы находились в Уотсе, и бодрый голос рекомендовал нам не покидать своих кресел... А также не выходить из дома, и где бы мы ни были, не удаляться от города в радиусе 80 километров.

Я, чертыхаясь и глубоко презирая себя, все-таки закрыла в тот вечер дверь на задвижку.

---

[4] Фактер Шеваль (Фердинанд, 1836 — 1924) — французский архитектор-любитель.

В субботу я не снималась. Седьмой канал, привлекший в тот день наибольшее количество слушателей всей страны, продолжал свой непрерывный репортаж. Социологи и либеральные священнослужители сменяли друг друга на экране в перерывах между кадрами хроники, снятыми с вертолета. Они говорили разумные вещи о глубоких причинах, вызвавших все это безрассудство, и они не щадили муниципалитет и особенно мэра Лос-Анджелеса.

И тогда мэр согласился дать интервью. Я не помню его фамилию. Это был высокий и сильный мужчина в белой техасской шляпе. Вдруг его вид мне что-то напомнил. Пять лет назад я возвращалась самолетом во Францию рейсом компании «Эр Франс», только что начавшей осуществлять полеты в этом направлении. В самолете было много официальных лиц из Франции, приглашенных совершить полет туда и обратно по новой авиатрассе. Среди них находился Гастон Моннервиль[5]. Он интересовался тем, как я прожила несколько месяцев в Калифорнии. Мой рассказ был идиллическим: действительно грех было жаловаться. Председатель слушал, улыбался, когда я говорила о чем-то приятном, но перед тем как занять свое место возле мадам Моннервиль, он спросил, не приходилось ли мне встречаться с мэром Лос-Анджелеса. «Нет», — ответила я. «Мне тоже. Хотя у нас была назначена встреча, меня принимал его помощник...», — сказал вскользь председатель французского Совета, похлопав меня по руке и широко улыбаясь.

С экрана человек в белой широкополой шляпе успокаивал население заверениями, что отдаст приказ о восстановлении порядка.

Порядок был восстановлен. В воскресенье все было кончено. Квартал был освобожден, и седьмой канал показывал только нескончаемые ряды чернокожих, которых усаживали в полицейские машины. Вопреки обычному поведению задержанных в такой ситуации, они останавливались перед камерой, стремясь угодить на крупный план; приходилось их подталкивать, чтобы они шли быстрее. Тогда они жестом руки показывали, что «это не конец».

В 1966 году я снималась в фильме Кёртиса Херрингтона «Игры», который во Франции шел под названием «Дьявол на троих», — вполне добротный сюжет об убийстве и мошенничестве. Фильм был снят на скорую руку, и я в нем была далека от совершенства... В «Играх» дебютировали Джеймс Каан и Кэтрин Росс. После его выхода на экран я, с разрешения Кёртиса, рекомендовала Кэтрин Майклу Николсу.

Говорю об этом только потому, что она сама говорит это повсюду: и в Лондоне, и в Риме, и в Париже. Не стану упоминать о тех, кто всегда помалкивает, но я благодарна Кэтрин за то, что она обо мне помнит.

В 1966 году праздничных дней стало меньше. Все менее и менее радужной становилась оболочка. У нее появился свинцовый оттенок. Люди по-прежнему собирались, но редко чтобы в какой-то момент обеда ни заговаривали о Вьетнаме или о «гражданских правах»[6]. Однажды вечером в доме Грегори Пека ужин чуть было не был испорчен: один очень известный гость в разговоре о вьетнамцах произнес слово «враги». «Чьи враги?» — спросил спокойно и с достоинством Пек.

Все в тех же великолепных домах, возле тех же бассейнов, где шесть лет тому назад темой увлекательных и захватывающих разговоров были клеветнические статейки Гедды Хоппер, чья-то злая рецензия или ущемление кем-то заслуг того или иного артиста, теперь говорили только о Вьетнаме и о проблеме чернокожих.

Одним словом, в 1966 году в Голливуде, где ярко светило солнце, пели колибри и все реже и реже резвились на холмах койоты (новые постройки вытеснили их с мест обитания), для меня было совершенно ясно, что здешние кинематографисты — а я общалась только с ними — проявляли гораздо больший интерес к миротворческой деятельности, чем у нас в стране.

Конечно, они не были одинокими в Америке: зашевелилась также молодежь в студенческих городках. Но я была в Голливуде и слышала разговоры, которые за шесть лет до этого, вероятнее всего, никогда бы не услышала в парижском ресторане Фуке и даже, возможно, «У Липпа».

Никогда не забуду трех актеров (двух молодых людей и девушку — их бунгало № 17), которые плакали, услыхав по радио о возобновлении бомбардировок Ханоя (они были прекращены в канун Рождества в честь Всевышнего) с удесятеренной силой.

---

[5] Гастон Моннервиль — французский политический деятель; с 1947 по 1958 год — председатель Совета Республики, затем Сената.

[6] В борьбе за гражданские права белые американцы выступали наряду с чернокожими.

Не забуду и следующий день, напыщенного дурака водителя, который вез меня в Малибу-Бич к Джейн Фонде и Роже Вадиму[7] на встречу Рождества, прерванную сравнительно ранним гулом самолетов американской армии. Водитель явно был уверен, что хорошо выполняет функции знатока здешних мест. Рассказывал про пейзаж, хотя я все прекрасно знала; отсоветовал ехать по дороге, проходившей между красными скалами, о чем я его поначалу просила. На протяжении всего пути в пятьдесят километров он только и говорил о том, как он переживает.

«It is a shame», — начал он. Это можно перевести и «как жаль», и «какой позор», и «это скандал». Фразу можно толковать по-разному, когда видишь его лицо и слышишь его голос. Потому что это «shame» был громадным. Он посмотрел в зеркало заднего вида, желая убедиться, что новость до меня дошла. Она дошла, но, не увидев на моем лице ожидаемой глубокой скорби, он решил и дальше изображать из себя снисходительного туземца, классного водителя, которому не претит добровольно играть роль культурного гида.

Так вот: пролетая ежегодно над Пасаденой, несколько самолетов сбрасывают тонны лепестков роз. В этом году этот дождь роз неизвестно почему отменен. Может быть, из-за погоды? А может, дурные веяния политического характера помешали жителям Пасадены чувствовать себя гражданами, которые свободно живут своей жизнью, как это было до сих пор?.. Сам-то он не из Пасадены... Он даже там никогда не был... Они с женой несколько раз собирались поехать туда на праздник Роз и провести там несколько дней. Может, на следующий год соберутся. Если, конечно, все будет в порядке, не как сегодня. К счастью, теперь губернатор штата Рональд Рейган. «А знаю ли я Рональда Рейгана?» — спросило меня зеркало. Конечно, как актер он в подметки не годится Джону Уэйну... или вам, мисс Синьоретт... Моя жена так плакала на фильме «Путь наверх»... Ничего не скажешь... Вы и Джон Уэйн настоящие артисты... Но как губернатор, Рональд Рейган — это как раз то, что нам было нужно... Он не хотел хвастаться, но должен сказать, что в какой-то степени он лично способствовал успеху губернатора... Скромно, но как мог... Лимузин, в котором он имеет удовольствие везти меня, не раз использовался во время избирательной кампании. Ему приходилось возить некоторых сторонников губернатора Рональда Рейгана, и именно тогда он стал его убежденным единомышленником... При нем вели всякие беседы... он, разумеется, не позволял себе вмешиваться... но понимал, что «Ронни» был парень что надо. Может быть, меня раздражают его рассуждения о политике? В конце концов, я француженка... Да-да, извините... А у вас, во Франции, есть розы? Он во Франции никогда не был... Мог бы, но война закончилась как раз в тот момент, когда его должны были мобилизовать... Он и на Тихом океане не был... Сожалеет... У него нет сына, а если бы был, они бы с женой гордились, если бы его послали служить родине во Вьетнам, чтобы покончить с этими свиньями... Мне не очень жарко?.. Он может немного приглушить кондиционер... Хорошо, прекрасно... Радио обещает вечером небольшой туман... Возможно, из-за этого не взлетали самолеты... Тогда все понятно с Пасаденой... И все-таки... Как жалко... Тонны лепестков завянут, вместо того чтобы порадовать жителей Пасадены...

Мне приходилось бросать такси в часы пик, проехав всего четверть пути, и говорить водителю: «Стоп, сколько я вам должна?» А потом ждать на тротуаре, вымаливая другого шофера остановиться, решив, что на этот раз я не буду с ним разговаривать, так как времени у меня в обрез.

Там, на автостраде, ведущей к Малибу, у меня не хватило смелости. Я на секунду представила себя с моими большими свертками рождественских подарков и корзинкой — мой красивый наряд, платье для гостей, халат и зубная щетка — голосующей, подобно хиппи, которую не подсадила ни одна машина. Я спасовала, оказалась страшной трусихой. Я только слушала и никак не реагировала, только кивала головой. Он наблюдал за мной в зеркало, чувствовал, что меня это интересует. А я думала, что он наверняка будет вечером рассказывать жене, как мисс Синьоретт было интересно его слушать и как она сожалела об отмене праздника Роз.

Всякий раз, как он говорил про розы, у меня перед глазами была Титин Ру, которая в день нашей свадьбы, когда мы вернулись из мэрии, стояла на втором этаже «Коломб» и осыпала нас, Монтана и меня, лепестками розовых, красных, белых и желтых роз. А его самолеты с тонной лепестков ассоциировались у меня в голове с Ханоем — но в смотровом зеркале это не отражалось.

Он довез меня до дома, расположенного на пляже. У меня больше не было страха; меня, как

---

[7] О Роже Вадиме и Джейн Фонде см.: «Искусство кино», 1991, № 8.

говорится, доставили до места. Я расплатилась за проезд и, с несколько запоздалой смелостью, пробормотала, стараясь быть лаконичной, что самолеты сбрасывают иногда лепестки, иногда бомбы. «К сожалению», — сказал он вздыхая. Протянул мне карточку на случай, если он мне понадобится, когда я буду возвращаться, и, широко улыбаясь, пожелал веселого Рождества.

Я прожужжала друзьям уши с моей историей про классного водителя. Но у меня было очень веселое Рождество. Был Папа, «Hank», как его здесь называют, но поскольку я не здешняя, я буду называть его Генри, даже Генри Фонда.

Был Питер, младший брат Джейн, и его товарищ, Деннис. Они много говорили о своем друге Джеке, о сценарии, который они писали, и о том, какой это будет фильм. Я слушала молодых дилетантов с некоторой снисходительностью. Их речи и планы казались мне столь же сумбурными и неопределенными, как все то, что мне приходилось слышать всегда и повсюду — от кафе «Флор» до кафе «Монтана». Как же я была изумлена и покорена, с какой радостью, спустя два года после 1966-го, обнимала Питера Фонда, Денниса Хоппера и их друга Джека Николсона, когда зажегся свет в небольшом просмотровом зале «Коламбия Студио», где они показали мне первый монтаж своего фильма «Беспечный ездок».

Это был 1968 год. Или, вернее, для нас, французов, время «после мая 1968-го».

Для чехов — «после августа 1968-го».

Для американцев — «самый конец 1968-го».

В Америке священнослужители братья Берриган угодили в тюрьму за то, что сожгли документы по мобилизации. В Голливуде акулы кинопромышленности отращивали волосы и усы в знак нерушимости своей связи с молодежью. Молодые преподнесли им «Беспечного ездока». Отцы семейств, люди с виду деполитизированные, рассказывали, как они по утрам спускались к почтовым ящикам, чтобы проверить, нет ли повестки о призыве. У них заранее был заготовлен чек для отправки сыночка в Канаду или Швецию, если вдруг придет повестка. Шоу под названием «Повеселимся» было самой популярной передачей на телевидении: «Скорее бы наши парни покинули... Монреаль и вернулись домой», — говорили ведущие. По тринадцати каналам оппозиционеры всех мастей, сменяя один другого, критиковали политику правительства; выступали певицы в сопровождении оркестров, а также чернокожие актрисы, которые до сих пор были редким явлением на голубом экране; и если раньше они тратили бешеные деньги на то, чтобы распрямить волосы, то теперь разорялись на прически в стиле «Афро».

Как и в первый приезд, я была домашней хозяйкой. Монтан снимался у Миннелли[8], и я всегда возвращалась вовремя, чтобы разжечь камин в бунгало № 8. Бунгало № 8 было одноэтажным, небольшая вилла, одним словом, бунгало! Газ был подведен в камин, как и у всех остальных.

Я снова много бродила, как только можно бродить по деревне, где у тебя уже много друзей. Девять лет прошло с моего первого приезда, но я уже много раз прибывала на этот вокзал, и происшедшие здесь перемены меня поражали меньше, чем Монтана.

Не изменилось одно, что, между прочим, никогда не менялось; цифра 28 между иероглифами в наших паспортах. В каждый последующий приезд джентльмены из иммиграционной службы больше не говорили: «Добро пожаловать в США». Они говорили: «Добро пожаловать домой».

В том же 1968 году, в стеклянной клетке аэропорта Лос-Анджелеса вместо джентльмена стояла «джентлвумен». Ей не нравились ни мужчины, ни женщины, ни пары, ни иностранцы; и, скорее всего, она сама себе не нравилась. Она никому не говорила «Добро пожаловать» и всем внушала желание немедленно запросить обратный билет любой авиакомпании, у которой нашлось бы два свободных места. «Джентлвумен» не была любезной дамой. Но по другую сторону стеклянной клетки ей любезно улыбались.

Иностранцы ей не нравились — эта дама, должно быть, очень страдала в том году. Голливуд превратился тогда в Голливуд-на-Сене. В Алпин-Драйв был маленький домик, в правом окошке которого можно было прочесть на дощечке: «Площадь Сорбонны». В домике, если вы были приглашены к обеду (со мной это бывало пять раз в неделю), вы встречали Аньес Варда и Жака Деми, Розали и Моник ля Нантез[9].

---

[8] Ив Монтан снялся у Винсента Миннелли в фильме «В ясный день ты можешь увидеть вечность».

[9] Аньес Варда и Жак Деми — французские режиссеры, супружеская пара. Розали и Моник — их дочери. После смерти Деми Аньес Варда сняла о нем фильм «Жако из Нанта».

Жак сделал, возможно, самый хороший из фильмов о Голливуде, сделанных глазами иностранца, он назывался «Дом моделей».

Аньес Варда, после того как ее обвел вокруг пальца какой-то иностранец, проходимец и специалист по чекам без обеспечения, отказалась от намерения делать фильм по великолепному сценарию, но тут же принялась за работу и за три недели, почти незаконно, сняла фильм «Любовь льва», сценарий которого она написала за две недели. Моник ля Нантез научилась водить машину и привозила из супермаркетов продукты для готовки местных блюд (я хотела сказать: «французских»)... А девятилетняя Розали спокойненько учила два языка в общеобразовательной школе Беверли Хиллз.

Филипп Нуаре, Моник Шометт, их дочка и одна дама, фамилию которой я забыла, занимали на холме домик, хозяйка которого часто приходила проверять, в каком состоянии ее мебель. Ее прежними постояльцами были артисты поп-группы, и она с ними хватила лиха. Филипп снимался у Кьюкора и у Хичкока, мебель не ломал, а в свободное время занимался готовкой.

Анна Карина снималась у Кьюкора и жила в доме, в котором Аньес будет, после отъезда Анны, снимать свой фильм «Любовь льва». Он принадлежал той же чувствительной хозяйке дома, где жил Филипп Нуаре.

И здесь никто ничего не сломал во время съемок, но за одну ночь в нем изменилось все, включая цвет бассейна, от которого теперь рябило в глазах.

Анук Эме снималась у Кьюкора.

Пикколи снимался у Хичкока.

Дирк Богард снимался у Кьюкора[10].

Монтан снимался у Миннелли.

Мишель Легран снова приехал в этот город, где он привык жить по полгода.

Ингрид Бергман также снова приехала сюда после длительного отсутствия и снималась в фильме «40 каратов»[11].

Поланский устраивал праздники на псевдонормандской ферме, которая позже станет местом страшного преступления.

Вадим, Жегофф, Серж и Кристиан Маркан привозили с Тихого океана выловленную ими рыбу и после длительного шушуканья на кухне собственноручно готовили рыбный суп по-средиземноморски.

Джейн возилась со своей дочкой Ванессой, а также занималась предстоящим фильмом. Она готовилась к нему со всей серьезностью, нежностью и упорством. Это был фильм «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». Кроме того, она, еще сама этого не зная, готовила себя к новой жизни. Деликатная, веселая, задумчивая и смешная, 25 декабря 1968 года она принимала нас (Монтана, Пикколи и меня) за семейным столом. Разумеется, был Папа, конечно, был Питер. Папа смотрел на Питера, который со своими друзьями явно что-то изменил в этом городе. И Папа чувствовал себя одновременно сбитым с толку, гордым и озабоченным[12].

И еще в небольшом домике в Долине жил Джеймс Болдуин, который писал сценарий о жизни и смерти Мальколма X. Я часто видела его одиноко сидящим в глубине зала ресторанчика «Монтана», когда улица Сен-Бенуа только начинала оживать после вьетнамской войны; мы тогда спрашивали себя, кто этот чернокожий молодой человек: трубач или дезертир, или, может быть, и тот и другой. Мы никогда не заговаривали с ним, он тоже, но мы улыбались друг другу. Возможно, этого было недостаточно.

Разумеется, недостаточно, и я — в который раз — была очень смущена, когда в один прекрасный день узнала, что чернокожий молодой человек небольшого роста, сидевший в глубине зала ресторанчика «Монтана», стал одним из самых крупных писателей Америки.

Джеймс Болдуин написал сценарий о жизни и смерти Мальколма X. спустя три года после событий в Уотсе. Это уже был прогресс. По причинам, не зависящим от желаний и готовности

---

[10] Дирк Богард, Анук Эме, Анна Карина снимались в фильме Дж.Кьюкора «Жюстика», Мишель Пикколи и Филипп Нуаре в фильме А.Хичкока «Топаз».

[11] Ошибка автора — Ингрид Бергман снималась в фильме «Цветок кактуса» (режиссер Джин Сакс), в упомянутом фильме «40 каратов» снялась Лив Ульман.

[12] Имеется в виду беспрецедентный успех фильма Денниса Хоппера «Беспечный ездок», снятого, в отличие от большинства голливудских лент, на весьма скромные средства и принесшего колоссальную прибыль.

многих, фильм о жизни и смерти Мальколма X. так и не был снят. Во всяком случае, до сегодняшнего дня[13].

Три дня лил дождь, перешедший в настоящий потоп. Беверли Хиллз стал зоной бедствия, и возник вопрос о необходимости эвакуации жильцов бунгало. И Аньес приготовила небольшой узелок на случай, если Алпин-Драйв окажется под угрозой затопления. Красивейшие дома, которые, казалось, были сделаны из мрамора, за одну ночь размокли под потоками воды, бегущей с холмов.

По телевидению не прекращались выступления представителей самых разных сект, возвещавших о начале Апокалипсиса. Это кара, говорили одни, за то, что мы недостаточно любили Всевышнего; это наказание, говорили другие, за запрет свободной торговли марихуаной; это расплата за войну во Вьетнаме, провозглашало большинство.

А потом снова засветило солнце.

Я закончила свой рассказ о моих Голливудах. Я их в самом деле любила. Они мне платили тем же. И вовсе не цифра 28 на штампе в паспорте вынудит меня говорить по-другому.

Вчера Рим, Франция, весь мир и Голливуд оплакивали Лукино Висконти. И я вспомнила, как мы последний раз смеялись с ним вместе — он, Монтан и я. Это было в Америке: поскольку паспорт был при нем, мы сравнивали наши штампы с номером 28...

Мне очень понравилось, что легендарный Гари Купер в первый день 1960 года пригласил меня танцевать в легендарном ресторане, которого теперь уже нет. Мне очень нравилось смеяться с легендарным Спенсером Треси и видеть, как Пол Ньюмен переставал быть вторым Марлоном Брандо. И очень приятно, что я встретила дебютанта по имени Джек Николсон. И я была безгранично рада, когда в 1973 году Голливуд присудил «Оскара» Джейн Фонде. Я была рада прочитать об этом в Париже и увидеть ее фотографию из фильма рядом с фотографией хроники, запечатлевшей Джейн с Анджелой Дэвис, а также фотографию с индейцами, сделанную в Алькатрасе: индейцы сменили заключенных, на которых мы не хотели смотреть в подзорную трубу, за что нас и запрезирал таксист из Сан-Франциско.

Глава 13

Как-то раз, несколько лет назад, в Курбевуа я честно шла на последнюю репетицию — к месту, где начинали снимать эпизод с моим участием, проход по улице. Это было незадолго до съемок на натуре фильма «Кот» режиссера Пьера Гранье-Дефера с участием Жана Габена. Накануне по телевидению показывали фильм «Дьяволицы». Двое жителей квартала, широко улыбаясь, приблизились ко мне: «Привет, Симона... Как жизнь, Симона?.. А мы вчера видели вас по телику... Послушайте... нельзя сказать, чтобы вы помолодели...»

«Да уж, нельзя», — ответила я. Улыбнулась, но не добавила: «А вы-то помолодели?» Я не спросила, сказали бы они подобное своей кузине, которая провела в изгнании лет двадцать и наконец вернулась домой? В этом случае они, скорее всего, сказали бы ей: «Потрясающе — ты совсем не изменилась...»

После сорока лет или, хорошо, после сорока пяти у актрисы две возможности: либо она должна цепляться за роли тридцатипяти-тридцатишестилетних, либо поступать, как все: вежливо согласиться с тем, что сорок пять лет ближе к сорока шести, чем к сорока четырем.

Если хотите держаться героинь, которые волновали, завораживали, очаровывали или потрясали бывших, а ныне слегка облысевших юнцов, бросающих вам в лицо: «О-ля-ля, как же я был влюблен в вас, когда был лицеистом!..», — играйте... Но весь вопрос в том, что играть?

Если же решите послушаться кузины тех двух месье из Курбевуа, их матери, консьержки, домашнего врача, школьной подруги и законной жены — тоже играйте. Но сумейте сыграть все без исключения. Пусть ваши зрители не расстраиваются, когда на крупных планах, сделанных более или менее тщательно, они увидят у вас морщины и мешки под глазами, — у зрителей ведь они тоже есть.

Они не ходят к хирургам-косметологам. Мы — имеем возможность их посещать. Мне думается, что момент, когда мы решаем, идти к хирургу-косметологу или нет, предопределяет неожиданность возникновения тех самых подарков судьбы, о которых я говорила выше[14].

---

[13] О новейшей кинобиографии Мальколма X. см.: «Искусство кино», 1993, № 5.

[14] См. предыдущую главу настоящей книги.

Я никогда не была у хирурга-косметолога, потому что я не была кинозвездой. Моя прическа, стиль одежды, моя манера говорить никогда не вызывали желания подражать мне. И, стало быть, меня не тревожила мысль об увековечивании образа, который подобен прекрасной песне, воспевающей молодость. Я сама слишком верю в мифы, чтобы не отдавать отчет в собственных словах.

Очень трудно быть кинозвездой. И очень трудно, когда в ней все меньше и меньше видят талант только потому, что она стала «звездой». Хотя без заложенного в ней таланта она ею никогда бы не стала. И очень трудно оставаться «звездой». И, должно быть, совсем ужасно — перестать ею быть.

Но очень легко продолжать работать в ритме своих современников, взрослеть, а затем стариться вместе с ними.

И удивительное чувство — приступать к ролям с каждым разом все более прекрасной и более сильной, будучи умудренной памятью и личным опытом, отложившими морщины на вашем лице. Это следы смеха, слез, вопросов, удивления и уверенности — они также есть на лицах ваших современников.

Для большинства женщин морщины — злейшие враги. Они за ними гоняются, выискивают, пытаются их согнать, уничтожить. И как же я их понимаю! Когда от врага нет никакой пользы, с ним не братаются.

Для кинозвезд эти морщины смертоносны: они — сигнал перед предстоящим изгнанием из страны грез. Они вынуждены ее покидать, убоявшись развеять золотые сны, которые умели навевать в течение многих лет. Иногда это результат чрезмерной любви к себе, но часто также и чувство уважения, признания в любви к кинематографу, к миллионам анонимных влюбленных, которых кино положило к ногам «звезд» и которых они не хотят разочаровывать.

Для таких, как я — у кого нет ни сил, ни склонности, ни смелости стать кинозвездой, — морщины оказались союзниками, даже алиби.

Двое месье из Кербевуа, с тех пор как видели меня в фильме «Дьяволицы», потеряли меня из виду... Во время репетиции прохода они весело шествовали за мной не потому, что хотели мне что-то сказать, а чтобы бросить ту самую фразу.

И тем не менее они сказали нечто такое, что меня успокоило. О да! Я не помолодела, но я *была*. Я была продолжением, тончайшей нитью, тянувшейся от той женщины из Фив, которая бубнила «Иокаста, царица Иокаста умерла...» до того момента, покуда меня не изгнали из театра «Матюрен». Я ушла из него в кожаных сандалиях Жана Габена, в которых он, как гласит легенда, некогда снимался в роли Понтия Пилата, а теперь стал мужем этой женщины в фильме «Кот».

Я была, я есть, я, надеюсь, буду той, кто продолжает менять костюмы, подобно театральной актрисе, которую приглашают на разные амплуа, и она в восторге, что ее еще приглашают.

И когда я говорю о союзниках или алиби, я хочу сказать, что старение помогло мне преодолеть определенные барьеры, а мое небрежное отношение к моей фигуре стало моим алиби.

Я задам себе вопрос, который мало бы кто решился мне задать: «Играешь ли ты лучше с возрастом?»

Лучше — не играешь, больше — не играешь, ты просто остаешься существовать. И елейные похвалы, воздаваемые «мужеству актера представать перед зрителем в не совсем выгодном свете» — это не одобрение мужества. Это знак признания некоей гордости, кто-то бы даже сказал: «тщеславия», желания показать себя, какая вы есть, без прикрас, радующейся любой новой роли, как подарку судьбы.

Спасибо Рене Клеману за «День и час», Коста-Гаврасу за «Купе убийц», Стэнли Креймеру за «Корабль дураков», Сидни Люмету за «Воззвание мертвых» и за «Чайку», Жану Пьеру Мельвилю за «Армию теней», Гранье-Деферу за «Кота» и «Вдову Кудер», Рене Алио за «Тяжелый день для королевы», Патрису Шеро за «Цветок орхидеи», Алену Корно за «Пистолет «Питон». Спасибо всем милым женщинам, благодаря которым я легко смогла пройти через амплуа «возлюбленной-любимой» до «еще влюбленной...» и прийти к ролям бабушек. Спасибо за приглашение играть роль женщины вне общества и женщины из приличного общества, а также бургундской крестьянки, домашней хозяйки из Обервилье, смешной Леди Вамос, всесильной паралитички.

Ничего не скажешь — настоящий проспект театрального агентства по найму, а это только выдержка из перечня того, что я сделала и чем горжусь. Есть и другое...

В 1962 году я с большим удовольствием перевела пьесу Лиллиан Хелман «Лисички». Она была написана в 1936 году, но действие происходит в первые дни после Гражданской войны, незадолго до 1900 года.

Написанная в 1936 году пьеса переносит нас в год 1900-й, куда автор привносит свои тревоги либерально настроенной американки 30-х годов. Она рассказывает, какими были жители Юга в начальный период совместной жизни с Севером. Это «Унесенные ветром» наоборот. «Унесенные ветром» — глазами человека, который помнит, что его дедушка и бабушка были рабовладельцами, что они покупали и продавали рабов и что братание с янки могло быть полезным. Героиня пьесы отнюдь не пленительная Скарлетт, но отвратительная Регина. «Лисички» — это демистификация «милого доброго Юга».

По-моему, все, о чем говорится в «Лисичках», относится и к сегодняшним американцам. Есть Юг и есть Север, а есть Алабама и Литл Рок, и Уотергейт, и Локхид, и Даллас.

Во Франции в 1962 году пьеса была воспринята как хорошая старомодная мелодрама, написанная в духе Мирбо[15] после того, как время Мирбо прошло.

Мне не следовало играть Регину в «Лисичках». Моя манера реагировать на реплики не имела ничего общего с ее манерой смотреть на собеседника. Я не хотела — во всяком случае, поначалу, — чтобы кто-то испортил мой прекрасный перевод.

И все же мы совершенно правильно сделали, взявшись за «Лисичек». В течение шести месяцев все мы — Сюзанн Флон, Боцуфи, Сабатье, Пеллегре, Жозе Стайнер, Клод Берри, Жан Мишо, Гордон Хеф и Дарлинг — встречались с большой радостью. И когда через шесть месяцев спектакли прекратились, нам было очень грустно расставаться.

Не так давно я прочла книгу Лиллиан Хелман «Pentimento»[16]. Великолепная книга. Автор рассказывает разные правдивые истории, волнующие своей повседневной обыденностью и, стало быть, тем, из чего в конечном счете складывается наша жизнь. Читая эту книгу, я уже решила забыть о приезде к нам Лиллиан Хелман накануне генеральной репетиции «Лисичек». Я снова увидела женщину, которую уважаю и люблю. Женщину, обозвавшую Маккарти говнюком. И она просила нас, когда мы, будучи в Нью-Йорке, обедали у нее, быть потише: наверху лежал больной — это был умирающий Хэммет[17].

Читая «Pentimento», книгу ее воспоминаний, я увидела себя в креслах, обитых малиновым бархатом, среди красивой мебели красного дерева. Я слышала хрипловатый смех хозяйки, удивительно теплый или пронзительно злой, если она набрасывалась на несносных людей. Картина дня накануне генеральной репетиции в Париже, который пришелся на второй день ее приезда из Нью-Йорка, как-то стерлась из памяти. И вот с легкой душой и веселым настроением я продолжала читать, как вдруг наткнулась на страницы, отведенные моей особе. Сожалею, что у меня под рукой нет книги, — я очень хотела бы процитировать автора. В общем, автор там пишет, что я — прелестная киноактриса, но оказалась весьма посредственной Региной в парижской постановке «Лисичек». Но это еще куда ни шло. Дальше — больше. Оказывается, наш спектакль — наихудший из всех, какие она видела. Одному Богу известно, сколько скверных постановок своего шедевра ей пришлось выдержать! Это тоже еще ничего, так как об этом она говорила всей труппе с некоторыми комментариями в адрес отдельных актеров, что мне якобы и пришлось переводить моим товарищам, поскольку мисс Хелман по-французски не знала ни слова. Флон, Сабатье и Берри получили хорошие оценки, а вот у Боцуфи оказался серьезный недостаток: он-де был мало похож на «дядю Бенжамена», то бишь родного дядю автора, ставшего прообразом отвратительного Бена, брата омерзительной Регины. Боцу тогда с огорчением сказал, что ему никогда не приходилось встречаться с дядей Бенжаменом... Режиссура Монди, декорации Жана-Мари Симона, наконец, весь спектакль были оценены как «bad, bad, bad...». Все это она перенесла в книгу. Читать было неприятно, но, в конце концов, именно так она говорила в тот вечер. И имела полное право скрупулезно копаться в своей памяти, чтобы сообщить миру о страшном горе, какое она испытала в декабре 1962 года в Париже (Франция). Убили ее ребенка. Мне кажется, что нечто подобное она говорила о переводе. Хорош он или плох? Мисс Хелман выбрала трех специалистов, среди которых был профессор Шарно, работав-

---

[15] Октав Мирбо (1848 — 1917) — французский писатель, комедиограф.
[16] Раскаяние (*итал.*).
[17] Сэмуэл Дэшиел Хэммет (1894 — 1961) — видный американский писатель.

ший на кафедре драматургии Йельского университета[18]. Ему перевод очень понравился. Мы с тех пор подружились, но это уже другая история.

Итак, я вспоминаю канун генеральной. Мы играли для нее, для нее одной. Я с самого начала репетиций просила ее приехать, даже если ей придется тут же вернуться в Нью-Йорк. Она говорила, что не сможет и что полностью доверяет нам.

Недели за две до генеральной мы снова попросили ее присутствовать на репетиции. Она не могла и снова полностью нам доверяла. Очень хорошо.

Показ нашей работы, завершившийся репликой «bad, bad, bad», состоялся на следующий день ее приезда из Нью-Йорка, во второй половине дня. Труппа встретилась с автором за сутки до своей встречи со зрителем и критикой. Вносить какие-либо изменения было поздновато. Глубоко расстроенные, что не угодили автору, и давясь от безудержного нервного смеха после опрокинутого на нас ушата холодной воды, мы повели мисс Хелман к «Дрееру», расположенному напротив Театра Сары Бернар, вкусить впервые в жизни морского ежа.

Мои товарищи, которым я расхваливала необыкновенные человеческие достоинства этой женщины, восхищавшей меня, отпускали в мой адрес реплики, вроде: «А твоя Лиличка забавная» или «Я бы даже сказал: «шалунья»... Мисс Хелман понравился йодистый привкус ежа. Я перевела друзьям, что она оценила его по достоинству. «Значит, не зря приехала», — последовал ответ. Точный перевод я посчитала ненужным. Мисс Хелман закашлялась. «Не заболела бы она тут у нас...» Это снова вызвало взрыв смеха — того смеха, каким смеются школьники или актеры от большой усталости, страха или глубокого волнения: ведь завтра моим друзьям предстояло через все это пройти. Потом мисс Хелман спросила, где в Париже можно купить красивые платья — она так давно не была в этом городе. Адреса посыпались со всех сторон: «В ля Редут, но необходимо сделать письменный заказ»; «У меня кузен работает в готовом платье, только он сейчас в тюрьме...» Не слишком остроумно, но как раз тогда хотелось раз повеселиться. Даже если нам было очень грустно... После морских ежей мы вернулись в театр, чтобы снова и снова репетировать. Почувствовав усталость из-за разницы во времени, мисс Хелман отправилась отдыхать в отель «Крийон».

Я никогда не стала бы рассказывать об этом, если бы не прочла «Pentimento». Судя по «Pentimento» мисс Хелман видит себя в Париже за добрых две-три недели до генеральной. Удрученная тем, что затевается в Театре Сары Бернар, обескураженная нашей полной неспособностью понять ее законные требования, она якобы предпочла просто-напросто ни во что не вмешиваться, а наслаждаться обществом одного старого друга, который водил ее по Парижу и успокаивал, раз уж мы ее не поняли.

Книга выпала у меня из рук. Тем не менее я ее дочитала. Но каждая строка, как бы она ни была прекрасна, теперь казалась мне подозрительной. Разве такое забывается?

Прежде всего себя об этом спрашиваю я. Возможно, меня и кто-то другой тоже спросит об этом. Сегодня я задаю этот вопрос Лиллиан Хелман. Мисс Хелман, как я вдруг стала ее называть в моем злом, но правдивом рассказе. Ведь ты хорошо знаешь, Лиллиан, что приехала накануне генеральной. Не знаю, станешь ли ты читать мою книгу, впрочем, она — не сведение счетов. Возможно, после прочтения «Pentimento» мне следовало написать тебе письмо. Я этого не сделала, не нашла достаточно важным. Но сегодня, поскольку речь идет о моей памяти, я не вижу причин, почему бы и мне об этом не вспомнить.

Есть также то, чего я не сделала и чем никак не могу гордиться.

Особенно это относится к фильму «Грек Зорба» режиссера Михалиса Какояниса, в котором я должна была играть роль Бубулины, но не сыграла.

Выше я совершенно искренне говорила о старении и преимуществах возрастного периода. Двенадцать лет назад я как раз достигла того возраста, когда было необходимым принять решение. Мне *уже* исполнилось сорок три года. Мне было еще *только* сорок три. Я согласилась добавить к ним еще пятнадцать. Это была честная попытка. С помощью ухищрений — от накладок на бедра до обвислых грудей, ваты за щеками, фальшивого золотого зуба, пластической бородавки, смехотворных завитушек, небольших черточек вместо бровей (все это было очень трудно моим друзьям — гримерам Алексу и Моник, — ведь они всегда старались делать меня красавицей) — клянусь, я попыталась. Я снималась всего несколько дней и снималась бы и дальше, если бы не один незначительный инцидент, который все испортил.

---

[18] Йельский университет основан в 1701 году в Нью-Хейвене.

Молодой художник по костюмам предложил поместить в интерьере студии фотографию Бубулины в молодости. Понадобилось все утро, чтобы сделать эту фотографию. Алекс и Моник, напевая, колдовали над тоном моего лица, оттенком волос, повторяя в чем-то прическу из «Золотой каски». Гениальный фотограф сделал изумительную серию моих портретов. Мне было не сорок три: я сбросила по крайней мере десять лет...

И тут я струсила. На следующий день у меня сердце не лежало к работе. Я больше не хотела быть Бубулиной и рассталась с ней. Ее приняла из моих рук Лила Кедрова, которая оказалась более мужественной, чем я, и за это была вознаграждена по-королевски: на следующий год она получила «Оскара» за лучшее исполнение женской роли второго плана. За свою трусость я наказана не была. Михалис на меня не обиделся: накануне моего отъезда с острова Крит он, Ирена Папас, Энтони Куин, Алан Рейси и вся компания разбивали стаканы о землю, как это бывает в фильмах, прославляющих греческий фольклор.

Кстати, о греческом фольклоре.

За несколько дней до моего отъезда на Крит в Париже ко мне наведался очень молодой корреспондент афинской газеты, пожелавший узнать, что побудило меня взяться за роль Бубулины. Мне до сих пор стыдно, как самодовольно я ответила ему «нет» на вопрос: «А вас не расстраивает, что вы появитесь на экране старухой?» Это был, кажется, его первый вопрос. За ним последовали другие, вроде: «Предпочитаете ли вы театр кинематографу?»; «Как живут актерские супружеские пары?» и т.д. Стандартный набор из вопросов пятнадцати. Молодой человек был очень застенчив, удивлен, что на мне не было золоченых туфель, а также тем, что «фургон» оказался тесноватым. Я ясно поняла, что таких артистов он еще не встречал. Тем не менее он разглядел все очень внимательно, в чем я убедилась позднее, когда приехала в Афины. Как бы то ни было, он внимательно уставился в зеркало, висящее над камином, перед которым любил прохаживаться Арагон, когда приходил к нам. Между рамой красного дерева и зеркалом располагались мелкие сувениры и фотографии, без которых угол камина, обретя свою строгость, только бы выиграл, но потерял тепло и уют.

Среди памятных фотографий была одна размером с фото для удостоверения личности. Она хранилась у нас с 1953 года. На ней был изображен очень красивый молодой улыбающийся мужчина с гвоздикой в руке. На ней можно было прочесть надпись: «Слава героям Афин».

Эта фотография была отпечатана в миллионах экземпляров в дни, когда казнили Белоянниса и его товарищей. Все они были во время войны героями Сопротивления Греции, но, как только началась холодная война, монархическая полиция схватила их. Миллионы людей во всем мире носили эту фотографию на лацкане своей одежды во время сфабрикованного против них процесса, в результате которого Белояннис и его товарищи были тайно расстреляны ночью при свете автомобильных фар. Потом фотография станет рисунком Пикассо, который будет называться «Человек с гвоздикой».

У трапа меня ожидали ассистентка Какояниса Фаина Даян, а также атташе по культуре из посольства Франции, представитель фирмы «XX век — Фокс» и человек двадцать журналистов. Все для будущей экс-Бубулины было организовано на уровне. К группе встречавших присоединился молодой человек, лицо которого странным образом кого-то мне напоминало. Оказывается, это брат Коста-Гавраса пришел меня встретить на земле, которую сам Коста решил оставить своим предкам.

На пресс-конференции мне было задано несколько вопросов: «Вы читали все произведения Казандакиса?»[19]; «Это ваш первый приезд в Грецию?»... А потом, когда стало тихо, высокий мужчина в сильно поношенном плаще медленно произнес: «В одной греческой газете мы прочли, будто у вас на камине стоит портрет одного греческого героя. Не могли бы вы нам сказать, кто это?»

Приехать в Афины впервые в 1964 году с твердым решением не вмешиваться в то, что вас не касается, и сразу оказаться перед необходимостью называть фамилию Белоянниса было бы так же дипломатично, как, находясь в Нью-Йорке, на вопрос «Кого из известных американцев вы знаете?» ответить: «Супругов Розенберг»; или на тот же вопрос в Москве: «Я знаю только одного русского — это Лев Давидович Троцкий».

У меня моментально возникло такое же желание, как в день подписания Манифеста 121-го.

---

[19] Никос Казандакис — известный греческий писатель, в частности автор популярного романа «Последнее искушение Христа».

В сознании что-то пронеслось... «Сказать о нем, как о герое?» Нет, не то... Ах, да... «У меня есть очень красивая репродукция бюста Ахилла...» Наступила долгая пауза; они смотрели на меня, я переводила взгляд с одного на другого. Глаза половины из них умоляли меня ответить, вторая половина бросала мне вызов. Если бы брат Косты при этом не присутствовал, я бы, наверное, отмолчалась, теперь это было невозможно. Поэтому я ответила: «У нас действительно стоит на камине портрет греческого героя. Могу вам сказать, что это мифологический герой. Это фотография человека, фамилия которого Белояннис».

Никто ничего не записывал. Они смотрели на меня. Не друг на друга. Посольская дама рассматривала свои туфли, а парень от фирмы «Фокс», которому фамилия Белояннис ничего не говорила, но который чувствовал, что ангел пролетел, вопрошал взглядом Фаину Даян.

Тогда субъект в плаще, набравшись храбрости, снова спросил: «Не могли бы вы нам сказать, почему вы храните эту фотографию?»

Я себя об этом никогда не спрашивала. А вот теперь он меня спросил, и не было ни малейшего сомнения, что фотографию красивого улыбающегося человека с гвоздикой, которому вот-вот сообщат, что он осужден на смерть и которого в конечном счете расстреляют, в корзину не выбрасывают. Ее хранят.

Кто знает, может, он рассчитывал на более сильный, впечатляющий ответ, что-то вроде: «В ознаменование памяти товарища Белоянниса, оплакиваемого всеми коммунистами мира...» Ему пришлось довольствоваться тем, что я сказала. Это была единственная правда.

Пресс-конференция закончилась очень быстро.

Небольшой аэробус, связывающий Афины с островом Крит, улетал только на следующий день, утром. Чуть встревоженная Фаина придирчиво просматривала газеты. Ни одна не осмелилась напечатать фамилию Белоянниса, но намекали на нее все. Правые твердили о справедливости, восторжествовавшей несколько лет тому назад, левые — о герое и особенно много — о гвоздиках.

Мы ожидали посадки. Ко мне подошли две совсем юные девушки. У каждой в руке было по гвоздике. Не произнеся ни слова, они протянули их мне.

Несмотря на гвоздики[20], самолет не разбился.

В аэропорту мы увидели темный силуэт высокого мужчины: нас поджидал Микис Теодоракис, который летел в обратном направлении. Он сказал мне: «Спасибо, спасибо, спасибо». Между Афинами и Критом была установлена телефонная связь.

Я умирала от страха получить взбучку от Какояниса. Больше всего на свете ему хотелось спокойно работать над фильмом. Он предпочел бы, чтобы пресс-конференция уделила внимание фильму «Грек Зорба», а не историям из прошлого. Фаина засвидетельствовала, что разговор начала не я. Какоянис поверил, но, тем не менее, посоветовал мне составить опись сувениров, прежде чем принимать в своем доме корреспондентов страны, в которой я собираюсь снимать-ся. Такого обещания я ему не дала.

Я никогда больше не встречала того молодого застенчивого корреспондента. Надеюсь, с ним ничего не произошло, когда в 1967 году к власти пришли «черные полковники»[21].

Очевидно, он хотел пропустить эту нужную информацию через свое, по видимости, благожелательное интервью, которое я, по правде говоря, не читала. Не знаю также я, как и когда он сумел разглядеть «портрет героя». Возможно, в тот момент, когда меня позвали к телефону или когда я выходила на кухню за водой. Фотография так мала, что он скорее узнал ее, а не увидел впервые.

В фильме «Z», в эпизоде, в котором Ламбракиса — Монтана приводят в себя после первого шока от удара в затылок, на стене висит огромный портрет. Это увеличенная в десять тысяч раз фотография, которую я одолжила Коста-Гаврасу. Он вернул ее мне целой и невредимой. А пока ее дома не было, он дал мне репродукцию рисунка Пикассо «Человек с гвоздикой».

Если молодежь Греции возлагает гвоздики на то место, где был убит Ламбракис (фильм снимался в 1968 году), это значит, что молодой автор Васили Василикос в 1964 году читал газеты и использовал тему гвоздики Белоянниса, когда решил рассказать в своей книге историю Ламбракиса. И совершенно естественно, что в фильме «Z» присутствуют гвоздики. Об этом мне рассказывал Васили. Очень может быть, что когда-нибудь кто-нибудь расскажет и о смерти Паннагулиса...

---

[20] О гвоздиках см. ранее в настоящей книге («Искусство кино», 1994, № 9).

[21] В апреле 1967 года в результате военного переворота к власти пришли «черные полковники», продержавшиеся до 1973 года.

Если бы Васили, на свое счастье, не находился в Риме во время путча, рукопись «Z», еще не переведенная с греческого, никогда не попала бы в руки Косты...

Если бы Пеппен при финансовом участии всех, кто работал на фильме, не решил стать продюсером...

Если бы все эти люди не доверяли друг другу, вопреки всем советам и мнениям, которые изрекали официальные лица киноиндустрии, фильм «Z» никогда не был бы снят.

Разумеется не «Z» заставила пасть режим полковников, но после «Z» их репутация в странах мира не стала лучше.

И особенно в Америке, где намек на роль ЦРУ в смерти Ламбракиса, похоже, не произвел такого шока, какой он произвел среди французских продюсеров. В 1969 году «Z» получила два «Оскара»: за монтаж и как лучший иностранный фильм года,..

Прости, Уильям Шекспир, больше не буду.

Не хочу хвастаться, как говорит один персонаж Лабиша, но, мне кажется, что я больше всех работала над ролью Леди Макбет — что мне не помешало с жутким треском провалиться.

Инициатива сыграть ее шла не от меня. В 1966 году в Лондоне из самых лучших побуждений, желая мне добра, меня на это подбили мои друзья. Алек Гиннес захотел еще раз сыграть Макбета. Уже это само по себе было самодостаточным событием. Сэр Алек, «звезда» кино первой величины, возвращался к классике в спектакле, очищенном от затхлого налета штампов... Англичане, англичанки, поклонники театра Шекспира всех стран, как об этом было написано в газетах, чуть ли не за два месяца заказывали билеты в Королевский театр.

Когда через несколько дней вы — англичане, англичанки, поклонники театра Шекспира и т.д. — прочитали в тех же газетах, что Леди Макбет будет исполнять «Золотая каска» — Элис Эйсгил... вас начинают одолевать сомнения, но билеты в «Роял Театр» вы все-таки заказываете, как заказали бы на гала-представление, где в исполнении певицы блюзов обещан номер на трапеции без страховой сетки.

До сих пор, просыпаясь утром, я иногда говорю себе: «Как хорошо, что сегодня вечером я не играю Леди М.».

На гала-представлении вы рискуете сорваться вниз. Бывает, что, сорвавшись, тратят затем годы, учатся заново, чтобы в один вечер попытаться доказать свою способность выйти за рамки собственного «я» и овладеть за короткий срок профессией, которой должны овладеть уже в раннем детстве. Многие, к счастью, не срывались. Они облегченно вздыхали, ощутив под ногами цирковую площадку, по которой они отродясь не ступали.

У меня никогда не хватило бы духу учиться летать на трапеции, укрощать зверей, ходить по проволоке, совершать смертельные прыжки сквозь пламя, делать трюки на роликах и разборном велосипеде, заниматься акробатикой и каламбурить на арене. Как я только могла додуматься, что сумею играть Леди М. (это в гала-представлении с показом в течение месяца «специальных спектаклей»!), будучи не способна произносить слова в привычной для англосаксов отрывистой манере.

...Нас сдвинулось пятьсот, но воинство росло,
И к берегу р-реки тр-ри тысячи пр-ришло, —

увы, совсем не похоже на:

Нас двинулось пятьсот, но воинство росло,
И к берегу реки три тысячи пришло[22].

Даже если сам сэр Лоренс Оливье прибыл бы из Лондона специально для того, чтобы предложить оригинальную версию Родриго. Что ему не грозит подобное, я это знаю: он сам с большой нежностью и юмором мне сказал об этом на следующий день после генеральной.

Я, вероятно, слишком усилила свой акцент в вышеприведенной цитате. Небольшой французский акцент в моем английском был вполне сносен, он даже пользовался определенным успехом. Но бегло говорить по-английски вовсе не означает декламировать Шекспира, петь Шекспира и, наконец, играть Шекспира! Даже если вам и предложили участвовать в антиконформистском спектакле, очищенном от затхлой традиционности, каковой отличались спектакли «Роял Театр».

Тем не менее я отнеслась к работе со всей серьезностью. Раздобыв шесть изданий «Макбета»,

---

[22] Цитата из «Сида» Корнеля в переводе М.Лидвинского.

я удалилась в Отей с тем, чтобы выучить текст за два месяца до начала репетиций, которые предстояли в Лондоне и должны были продолжиться опять же два месяца.

Шесть разных изданий... Такое могло прийти в голову только иностранке. Не верю, чтобы хоть одна актриса из чистокровных англосаксов додумалась сравнивать при чтении тексты разных изданий; результат такого чтения только один: появление новых загадок, которые шекспироведы раз и навсегда решили игнорировать, пренебрегать ими или с бережностью лелеять.

В одном издании фраза Леди М. заканчивалась вопросительным знаком, в другом эта же фраза была закавычена, подобно цитате; в третьем в конце ее стояла точка. Из всех текстов было ясно, что у супругов Макбет детей не было, однако в какой-то момент Леди М. говорит о ребенке, которого, впрочем, она не кормила грудью. Под нормандским небом я тщетно пыталась решать все эти загадки... Мне ни на минуту не было скучно. Приезжавшие ко мне друзья попадались в ловушку, как клиенты в «Харчевне в Адре»[23]. Я совала им в руки одно из изданий, и они аккуратно следили за тем, как я «декламировала». Поскольку в тексте встречались трудные пассажи, это немного было похоже на игру в театре «Амбасадер». Каждый вечер в течение этого месяца, наводившего на меня ужас при мысли о «специальных спектаклях», когда я произносила фразу «ни места, ни времени», я всякий раз видела прекрасное лицо моей подруги Франсуазы Арнуй, показывающей на часы, желая мне при этом сказать, что мое время еще не настало.

На первую читку я явилась с «готовым текстом»... Я очень гордилась тем, что «наизусть» могу выложить мой текст. Но все дурные навыки оказались как на ладони. Я думала, что скандирую. Но получилось наоборот. Совсем наоборот. Я только теперь понимаю, до какой степени желание из чувства гордости совершить опасный прыжок может затмить все, чему учил вас инстинкт с тех пор, как вы стали актрисой.

В течение двух месяцев изо дня в день, сама того не замечая, я скатывалась в болото, которое подстерегает и затягивает всех плохих актеров. Тех, кто знает слова, но никогда не задумывается над причинами, побудившими их героев произносить эти слова. Таким образом, единственное, чего я добилась, — это великолепно доказала справедливость фразы: «Подумать только, какую же надо иметь память, чтобы запомнить все это».

Не хочу сказать, что у меня не было никаких мыслей относительно Леди М. Не хочу сказать, что я ее не понимала, когда читала разные издания. Осмелюсь даже сказать, что я ее дотошно разбирала, подвергала психоанализу, преследовала. Только вот положение было чрезвычайным, поскольку в голове вертелось одно: сначала необходимо знать назубок каждое слово и не задавать себе вопросов, почему именно она их произносит.

Во время двухмесячных репетиций наш режиссер Алек Гиннес и вся труппа делали все, чтобы помочь мне освободиться от дурных привычек, приобретенных мною с верою, что я свято следую Шекспиру. Я часто думаю, что все они, должно быть, были ошеломлены после первой читки. Возможно, они говорили об этом между собой в пивном баре, находившемся рядом с репетиционным залом. Должно быть, надеялись, что все уладится, что я выучу эту прекрасную песню. В конце концов, у меня было еще два месяца.

По истечении недели мне казалось, что я очень продвинулась. Все тоже так думали, во всяком случае, они мне так говорили. Вероятно, в то время (а еще было не поздно) люди менее вежливые отослали бы меня домой. Для контракта и прессы всегда можно найти оправдательный предлог. Допустим, внезапный грипп, подхваченный в кулисах, помешавший актеру соблюсти условия договора... Я же, думаю, прекрасно справилась бы с ответами на вопросы, которые могли меня ожидать в случае моего изгнания. «Нет, — сказала бы я, — я не способна сыграть Леди М. ...Извините, каждый, как говорится, может ошибиться».

Такие вещи глубоко ранят, когда это происходит с дебютантами. Когда же подобное случается с людьми состоявшимися, как это ни горько, но проглотить можно.

Поскольку у меня были очень милые друзья, если бы только такая мысль пришла им в голову, они бы ее сразу отвергли. Возможно также, что, привыкнув к моим недостаткам, они их не замечали и даже полюбили. Все это называется коллективным заблуждением. Своего рода огромный невидимый монстр, притулившийся на первом балконе пустого театра, на сцене которого в состоянии радостного подъема идет репетиция. Чтобы его обнаружить и убить, часто достаточно присутствия на репетиции постороннего лица, не члена труппы, но настоящего дру-

---

[23] Роман Луи-Франсуа Робана (1795 — 1870).

га актерской семьи. Того, кто не испугается, что на него будут смотреть косо, и который скажет: «Ребята, стоп и немедленно. Вы ошибаетесь».

Но пока еще было время, никто не появился, чтобы остановить монстра. А те, кто получал право присутствия на наших репетициях, несомненно, думали, что уже поздно бить тревогу. На два дня приезжал Монтан. Обмолвился несколькими дельными замечаниями, но я решила не обращать на них внимания, ни на минуту не сомневаясь в своем знании английской культуры...

И Леди М., помертвевшая от страха, но уверенная в правоте своей попытки, вышла на сцену в день генеральной. На следующий день пришло слабое сознание того, что я готова отдать миллионы за то, чтобы оказаться где-нибудь в другом месте.

Пресса, за исключением одной-двух газет, отвергла весь спектакль в целом. Она была жестокой к режиссеру, будучи шокирована его антиконформистскими дерзаниями. Сурово осудила Алека — его трактовка роли иногда вызывала удивление. Что касается меня, то хуже и быть не могло. Пресса не была жестокой, не была оскорбительной. Она была искренне огорчена. Искренне опечалена. И это, право же... Я была невыносима. Моя речь неприятно резала слух, меня невозможно было слушать. Кое-кто меня все же понял. Они писали, что переживали, видя, как я мучаюсь со словами. Им было жаль меня. Но разве к этому должна стремиться великая актриса, вознамерившаяся вызвать чувство страха своей хладнокровной решимостью?

Со следующего после генеральной репетиции дня мне предстояло в течение тридцати дней каждый вечер появляться перед этим судом, поскольку все билеты были распроданы сразу же после приятного сообщения о предстоящей «шекспириаде» в «Роял Театр»...

Выше я говорила о миллионах, которые я отдала бы, лишь бы не появляться больше на сцене (мимоходом замечу, что Алек и я получали по обычному театральному тарифу — 7 фунтов в день). Эти миллионы я бы попыталась собрать на следующий и во все последующие дни, только чтобы не оставаться наедине со зрителями, которые уже прознали, что у меня не получается, но пришли-таки, потому что билеты были приобретены заранее... Они сидели в зале, и я видела, как они говорили мои слова одновременно со мной и говорили лучше, чем я. Правда, иногда в зале появлялись группы японцев, гостивших в Лондоне, но их я, похоже, не смущала.

Труппа была со мной в высшей степени доброжелательна; все видели, как у меня зуб на зуб не попадал перед выходом на сцену, как дрожало в руке письмо. Это письмо Леди М. должна была прочитать зрителям. Оно резюмировало предшествующее действие и было предзнаменованием преступлений, которые будут совершены. Его следовало читать со сдержанной страстью и ледяным спокойствием сильной и умной женщины. Их было очень трудно достичь, когда листок в ваших руках дрожал, как газета в руках пассажира в трясущемся автобусе.

На третий вечер, незадолго до выхода на сцену, мне попались на глаза, точнее, обрушились на голову свежие отзывы прессы. Я подумала, что сидящие в зале, вероятно, уже прочли их. И я в первой сцене с Гиннесом запнулась на третьей или четвертой реплике. Он все понял и спас меня, бросив реплику: «Не свернем же мы себе шею, правда?», которая по тексту должна быть позже. Он сделал это, чтобы помочь тонущему другу; эта реплика позволила мне уйти со сцены, а, поскольку мы играли перед знатоками, в зале раздались аплодисменты. Когда он повторил: «А вдруг у нас все сорвется?», уже по тексту, зрители снова зааплодировали.

За эти четыре недели я в чем-то все-таки продвинулась. А потом, как это часто бывает, когда сильно изматываешься, у меня появились защитники и даже поклонники.

Несмотря на все, клянусь, что я больше никогда не буду делать ничего подобного.

Октябрь 1966 года оставил у меня в памяти страшный холод, от которого до сих пор исходит чувство страха.

Но я помню также, что почувствовала тепло. Это было тепло моих друзей по работе, тепло друзей по жизни. Джек Клейтон, Хейа Херарри, Бетси Блер, Карел Рейш, Гордон Джексон, Майкл Трумен, Шон Коннери, Дик Богард, супруги Лоузи. Все они меня лелеяли, кормили у себя дома и, наконец, они меня веселили.

Вижу себя также в небольшом номере отеля «Савой». Обслуживающий персонал чувствует, что Леди М. не так мила, как Элис Эйсгил. Они ведь тоже читают газеты.

Но вот я вновь вижу свой гостиничный номер, и передо мной встает образ моей кузины из Братиславы...

Продолжение следует

Перевод с французского Надежды Нечаевой

Прошлое становится сном

После фильма «Замри-умри-воскресни» все сказали про Каневского: «Ну-у, этот больше ничего не снимет. Один раз он себя выразил, а на остальное культуры не хватит».

Хватило. Во всяком случае, следующую свою картину «Самостоятельная жизнь» он создал в абсолютно иной стилистике: вместо драматической исповеди здесь перед нами какая-то едва ли ни сюрреалистическая фантазия. Хотя Каневский по всей видимости не стремился ни к какому изысканно интеллигентскому эстетизму и маньеризму. Просто снимал, как Бог на душу положит. Картина почти самодостаточна в своей искренности, до зрителя автору как бы и дела нет. Здесь нет ни фабулы, ни героев, картина не сюжетна и не бессюжетна — просто набор каких-то странных сценок, то и дело норовящих сорваться в полную нечленораздельность. К тому же лента снята в мрачной черно-синей гамме и озвучена так, что подчас вообще трудно разобрать, что происходит на экране.

Но странно, этот хаос и нечленораздельность создают особую тайну фильма, определяют его духовный и образный строй. Может быть, именно в «Самостоятельной жизни» Каневский открывается как абсолютно самобытный художник — воистину неофит из неофитов! Пожалуй, еще ни разу не видели мы на нашем экране таких воспоминаний, таких мемуаров, которые и мемуарами-то не назовешь, ибо здесь нет привычного осознания себя в истории.

Есть попытка осознания себя в мире. Мире как таковом — огромной космической бездне на краю света. Там затерялась неприкаянная живая душа — и не живет она, а существует, продираясь сквозь мороз, вьюгу, холод, сквозь бескрайние сибирские пространства, и всюду грязь, мат, зоны, зэки, бедность, запущенность, полное отсутствие какого-либо быта... В предыдущей главе, в «Замри-умри-воскресни», быт все-таки существовал, несмотря ни на что. Шла нормальная жизнь, вполне вписывающаяся в законы того социума — пусть озлобленного, бедного, нервного, коммунального, захламленного, загаженного, но реального, но человеческого. Можно было потрогать, пощупать, осознать его, приспособиться к нему — как-нибудь выжить, выиграть.

И вдруг — пропасть открылась под ногами. Человека под зад коленом выпихнули в невесомость, в самостоятельную жизнь. Умерла мать, выгнали из школы, жить стало негде... И отправился герой черт знает куда — к какой-то дальней родственнице, которая и в глаза-то его не видела... Правда, если рассматривать фильм как «вторую серию», то можно сказать, что еще до всех этих событий пространство городка Сучан, где жил герой, начало для него обращаться в фантом. Он бессознательно чувствовал исчерпанность своего здешнего бытия. Эта жизнь все равно рано или поздно обернулась бы пропастью. Именно движение и выявило полное отсутствие почвы, обнажило тотальное экзистенциальное одиночество души, решившейся на выход из круга... Жизнь превратилась в какой-то кошмарный, бессвязный сон...

Но сон странно знакомый. Сон, известный всем тем, кто когда-либо испытал на себе комплекс зоны, кто хоть раз чувствовал себя таким вот перекати-поле, всецело находящимся во власти судьбы. Советской нашей судьбы. Общей нашей беды. Беды наших немыслимых просторов, отдающихся в душах гулом нечеловеческой тоски — куда ни поедешь, куда ни пойдешь, ты связан по рукам и ногам странной, непрекращающейся тревогой — не ты идешь, а что-то гонит тебя... Гонит и гонит — без цели. Нельзя опоздать, нельзя пропасть, нельзя исчезнуть... Везде ты попадаешь во власть предписаний, везде тебя заставляют соблюдать некий режим, некий правопорядок, оборачивающийся на деле полным бардаком, муторным копошением человеческих существ, изначально потерявших себя.

Герой как раз и бежит в эту самую, черт ее дери, неведомую и несуществующую «самостоятельную жизнь», чтобы узнать себя, сбежать из этого обрыдшего мира. Он не желает подчиняться тупому каждодневному насилию, рассеянному в воздухе, бунтарский дух играет в нем, — вот он и баламутит, вот и блуждает по своей несчастной Сибири, не озлобляясь и не унывая — ничего, ребята, будет все путем.

Но пути нет — дороги тут чрезвычайно похожи одна на другую и все они приводят к пустырям и баракам, ведут в неухоженные, чужие, временные для человека миры. Ведут в Зону. Пусть не всегда зона эта окружена колючей проволокой и вышками. А все равно Зона, одна сплошная Зона без входа и выхода. Можешь гулять на все четыре стороны — никуда не денешься, непременно назад вернешься. И очнешься все таким же вольным зэком. Где уж там себя познать? Герой не совершает ни духовного, ни бездуховного путешествия — он просто бродит в потемках, тычется, словно слепой кутенок... Мира нет — и не поймешь, то ли первородный хаос перед нами, то ли посткапиталистический кавардак. Сей мир вооб-

---

«САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»
Автор сценария и режиссер В.Каневский. Оператор В.Брыляков. Композитор Б.Рычков. Продюсер Ф.Годо. PXP Prods. and PCC (Paris), La Sept Cinéma (Paris), «Дар» (С.-Петербург). Франция — Россия. 1992.

ще забыли одушевить. В нем ничего не определяют ни люди, ни предметы.

Вот герой оставил на пристани свой чемодан, а сам отлучился для разговора. «Смотри, пацан, украдут чемодан-то...» — «Да чего там красть?». Однако чемодан действительно куда-то исчезает. Ну и ладно... Или: останавливается поезд, несколько человек выносят из него здоровенный ящик и оставляют на станции, а сами уезжают. Потихоньку собираются люди, открывают ящик, из него вылезает ничего не понимающая баба, что-то нечленораздельное вопит... Оказывается, залезла она в ящик, чтобы за место не платить, а муж ее возьми да и выкинь по дороге. А сам уехал. Люди стоят, смотрят, посмеиваются — всем на все наплевать... Собственность у всех общая, советская, никто ее не ценит — так же, как и людей, — вот и воруют, вот и убивают просто так, от скуки, от тоски...

Не случайно финальная точка пути героя — уже чистый морок, бред. Реальность сама собою плавно перетекает в ирреальность. Какая-то очередная зона — не зона, местность — не местность... Старик увлеченно поливает бензином и поджигает клетку с мышами. Герой, сам не зная зачем, опять же из духа противоречия, начинает тушить ее последним пиджаком. А потом заходит в некую сторожку, там мертвая мать... Какие-то голые уроды ползают вокруг... Над всем этим памятник неизвестно кому возвышается... Действительность разродилась фантомами, перешла на второй круг, в отравленном дурными миазмами воздухе породила свой искаженный облик в сгущенном, концентрированном виде. Ибо она и есть Ад. В ней нет ни начала, ни конца, как нет их и у пути героя.

Герой сбегает из первого круга Ада и попадает во второй. И главное — уже не мучится, не тоскует, не рефлексирует, не пытается разобраться в причинах происходящего — просто живет да живет. Он не похож ни на героя психологической драмы, ни на героя мемуаров, ни на «альтер эго» автора. Он и не совсем человек даже, а какая-то оболочка, тень, заблудившаяся в истории и в эпохе. Он — невнятный, неразличимый голос из прошлого, прежнее «я», приснившееся взрослому человеку.

Пожалуй, Каневский, как никто иной, точно выразил суть наших нынешних взаимоотношений с самими собою — прежними. Мы изменились, наш прошлый духовный опыт растворился в каких-то метафизических сумерках, где подчас и не разобрать, что же нам считать своими ошибками и заблуждениями, а что — удачами и обретениями и надо ли сегодня твердить о верности собственным старым принципам или даже не вспоминать о них. И имелись ли они у нас? Или только и было, что огромная и великая Родина-Зона и мы, неведомо как и за что в ней очутившиеся, мы — не мы, мы — рабы, вроде и свободные и самостоятельные, но поневоле живущие в мире навязанного нам сознания. Каневский едва ли не первым явил на экране образ духовного бытия среднего советского человека. Таким оно видится с высоты нашего сегодняшнего опыта — беспризорным детским блужданием в поисках дома, в поисках самого себя.

Оказавшись в конце века, мы волей-неволей оборачиваемся назад. Но процесс подведения итогов удивительным образом совпал с процессом смены духовной ориентации, и потому для сегодняшнего нашего опыта прошедшая реальность кажется закрытой, непостижимой. Это началось еще с «Зеркала для героя» — кто ответит, зачем «ходил» герой фильма в 40-е годы, что он вынес оттуда, что понял? Авторы всех наиболее приметных фильмов последних лет так или иначе обращаются к прошлому, однако вовсе не для того, чтобы постигать его смысл. Прошлое в нашем кино становится поводом для самодостаточных эстетических игр (вспомним «Прорву», «Дорогу в рай», «Серп и Молот», даже «Утомленных солнцем») или просто превращается в сон.

Александр Шпагин

Моча в голову

Возьмите любого «Тарзана», смешайте в равной пропорции с «Один дома» или с «Деннисом-мучителем», всыпьте щепотку приручeнной экзотики из «Урги», остальные ингредиенты добавьте по вкусу и получите блюдо французской кухни «Индеец в Париже».

Сему яству, правда, не свойственно присущее французским деликатесам изящество и остроумный изыск, это не лягушачьи ножки под....соусом. «Индеец в Париже», скорее, fast-food. Но французский. Лучше иметь самодельную кальку с американского Диснейленда, чем просто американский Диснейленд, считают французы. И как-то невзначай ловят в кадр собственную статую Свободы, меньший прототип символа Америки, тем самым ненавязчиво объясняя, откуда что берется.

Мальчик Мими-Сику, рожденный и выращенный матерью (Миу-Миу) в лесах Амазонии, приезжает погостить к папе (Тьери Лермитт) в Париж. Последствия визита вообразить несложно — кинематограф имеет большой опыт таких вторжений. Первое урбанистическое впечатление юного амазонского аборигена — ветер из отдушины

«ИНДЕЕЦ В ПАРИЖЕ» («UN INDIEN DANS LA VILLE»)
Автор сценария Эрве Палю, Игор Патекман. Режиссер Эрве Палю. Художник Иван Масьон. ASC films, TFJ при участии «Canal +». (Франция). 1994.

метро на тротуаре, вздымающий аскетичную до кокетства набедренную повязку «нимфета».

Вечно трогательный дуэт отец—сын несет здесь все те же взаимовоспитательные функции, что и в «Крамер против Крамера» и в «Неспящих в Сиеттле». Папаша обучает сына пользоваться мобильным телефоном, сын обучает папашу поражать мух дротиком и, походя, открывает истинное лицо отцовой пассии. Кто чей наперсник — неизвестно, в данном случае ввиду разности цивилизаций. Имеется даже домашний любимец, enfant terrible a la Бетховен: импортированный из Амазонии дрессированный тарантул.

Мими-Сику (что в переводе с его родного языка означает «кошачья моча») — белый человек по крови, но индеец по духу. А раз так, то и судьба его — индейка. Раннее половое созревание, жертвой которого (à propos, счастливой) стала дочка отцовского компаньона, да и общее небрежение устоями европейской цивилизации не находят сочувствия у старших. И вскоре Мими-Сику отправляют домой к маме. Но отец Мими-Сику — коммерсант, а какой коммерсант без мафии? Папаша, естественно, с ней связывается.

И тут, прежде лояльный к общим местам развлекательного кинематографа, сюжет фильма делает захватывающий, можно даже сказать, наглый вираж. Мафия-то не американская, чего можно было бы ожидать от французов, и даже не итальянская, что было бы естественно для вдохновенной кинокомпиляции, — мафия-то русская! Засевшие, как прежние совкомандированные, в хлипкой гостиничке, русские мафиози ведут переговоры прямо на скрипучей казенной кровати, пока за стенкой в раковине охлаждается водка. Развешанные, где ни попадя, для просушки (после стирки?) носки застят глаза истонченным французам, и они, как лохи, покупаются на заманчивые предложения русских. Далее ожидание чемоданчика с твердым налом будет стоить французскому адвокату трех пальцев на руке, отрубленных собственноручно русским мафиози, которого для вящей достоверности играет французский русский Владимир Котляров, известный у нас и у них под псевдонимом «Толстый».

Все это, конечно, карикатура. Но если образ русской мафии возникает в зарубежном кинематографе уже в шаржированном виде, значит, и само явление за границей не только замечено, но и порядком изучено. Чтобы шаржировать, следует сперва хорошо присмотреться. Надо думать, русская мафия немало позировала, если сразила воображение даже таких невзыскательных художников, как авторы далеко не эпохального фильма «Индеец в Париже». Наконец-то хоть в чем-то Россия вышла на мировой уровень. Это, пожалуй, самое ценное откровение картины.

Мало того, русская мафия исполнила еще и обязанности злого гения. Ее действия привели к благополучному разрешению вечно актуальной проблемы воссоединения семьи ради ребенка. Фирменные варварство и жестокость русских мафиози довольно быстро заставили папашу Мими-Сику сменить биржевые ценности на вечные. Дедушка Кусто, правда, был бы недоволен появлением европейцев в девственных лесах Амазонии, но и Ле Пен не очень-то приветствует индейцев в Европе. Однако все эти проблемы остаются за кадром. Хеппи энд гарантирован. Это фильм для вас и ваших детей.

Елизавета Листова

Когда же придет настоящий день?

Образ остановленного времени, как и то, что инвариант сюжета пришел в голову двум абсолютно разным режиссерам по разные стороны Атлантики (фабула «Сурка» напоминает отечественный фильм 1986 года «Зеркало для героя»), весьма характерно и напрямую связано с постмодернистской ситуацией невозможности создания нового языка. Массовая культура стала абсолютно холодным, вновь и вновь прокручиваемым «вареным» текстом. Сейчас, например, в моде 70-е годы, которые еще в свое время считались «эпохой застоя», перепевом стилей 60-х. Словом, этот бифтекст уже ели. Новых идей нет и не предвидится, ибо, согласно классическому определению Ролана Барта, Автор-Бог умер. На бытовом же уровне — или с точки зрения рядового обывателя — прокручивание одних и тех же текстов воспринимается как остановка времени. И начинается монотонная капель сливающихся в однообразности дней.

...Циничный филадельфийский телекомментатор погоды Фил Коннорс (Билл Муррей) в результате фантастического временного катаклизма оказывается «запертым» в один день — 2 февраля, так называемый «День сурка». Где бы он ни заснул, каждое утро радиобудильник будит его все в том же номере гостиницы одной и той же песенкой Сонни и Шер I «Got You, Babe» — и это утро 2 февраля. В этот день

«В ПОСТЕЛИ С СУРКОМ» («GROUNDHOG DAY»)
Режиссер Гарольд Рамис. Оператор Джон Бейли. Композитор Джордж Фентон. В ролях: Билл Муррей, Энди Макдауэлл, Крис Элиот. Columbia TriStar. США. 1992.

животное-талисман Пенсильванского городка Панксатони (куда Коннорс и его съемочная группа прибыли, чтобы провести традиционный ежегодный репортаж), сурок Фил должен объявить либо о конце зимы, либо о том, что она будет продолжаться еще несколько недель. Этакий местный прикольный сюжет. Итак, Фил вынужден из раза в раз проживать один и тот же день. Попутно он решает важную для себя задачу — стремится завоевать сердце прелестной, идеалистически («гринписовски») настроенной Риты Хенсон (Энди Макдауэлл), продюсера его рубрики. Таким образом, у Фила возникает возможность испробовать разные жизненные стратегии, всевозможные модели поведения. Он успевает побыть хулиганом и суперменом, пройдохой и простаком. Но видно, что-то не устраивает неведомые силы, режиссирующие этот спектакль одного актера, и Филу устраивают все новые и новые репетиции. Третье февраля наступает для него только тогда, когда он окончательно избавляется от цинизма и становится почти идеальным человеком, изо всех сил спешащим помочь всем, кого подстерегает опасность, — ему одному известно об этом заранее...

Режиссер Гарольд Рамис, известный как автор сценария «Гоустбастеров» — «Вышибателей привидений», — типичный рациональный «интеллектуал в очках». Романтический и лиричный «Сурок» для него, выпускника школы едких пародистов из журнала «Нэшнл лампун», достаточно неожидан, а для Билла Муррея, с которым он встретился на съемках «Гоустбастеров», это уже не первый фильм о раскаявшемся под воздействием сверхъестественных сил цинике. В фильме 1988 года «Как Скрудж» его героем был жесткий яппи Фрэнк Кросс — современное воплощение диккенсовского Скруджа, который под воздействием рождественских привидений становится добрым и отзывчивым. На этот раз режиссеру и лидирующему в его фильме актеру вместе удалось удачно совместить сухую интеллектуальную концепцию и голливудскую жанровую сочность.

В.Эшпай

«Золотая лихорадка», приятная на вкус

Хрустнула оболочка и... и ничего особенного, ванильный аромат, объем воздушного бизе стремительно тает во рту, проглотить нечего.

Жерар Ури — мэтр французской комедии, знакомый и любимый по фильмам «Разиня», «Большая прогулка», «Укол зонтиком», «Ас из асов» и многим другим, снимавший Бурвиля, Луи де Фюнеса, Жан Поля Бельмондо, Пьера Ришара, мастерски взбивает классические клоунские репризы до невесомой консистенции и предлагает фирменное слоеное пирожное, все компоненты которого давно набили оскомину даже самым ненасытным сластенам. Но тем не менее вкусно.

Традиции фарса живучи, покуда есть на свете плуты и архиплуты, всегда готовые их переплутовать. (Да здравствуют наследники Патлена и Вольпоне!)

И перед нами в бешеном темпе происходит розыгрыш на тему обманутого обманщика с непременными персонажами: клоун, растяпа и скряга,влюбчивый и сердобольный месье Донадье (Кристиан Клавье); очаровательная «комическая старуха», его бабушка Зазетт (Цилла Шелтон), изобретательная и неутомимая вдохновительница и участница противозаконных подвигов; красотка-субретка Лоранс (Марин Дельтерм), в которую герой, разумеется, влюбляется без памяти; сладострастная примадонна, его бывшая жена Флеретт (Катрин Жакоб), пышнотело выпадающая из корсетных пределов; его коварный друг-предатель, а по совместительству любовник жены Жан-Луи (Паскаль Грегори)
и, конечно, вероломный злодей. Тот самый спрятанный орешек, который вы без труда раскусите: граф Мюллер (Бернар Алле), пунктуальный и безупречно честный «швейцарский банкир», проявивший столько рвения по спасению и переправке золота из Франции в Швейцарию и так искренне заинтересованный в успехе затеянной аферы. Все режиссерские, актерские и сюжетные «находки» легко уложились в эту простую схему. Стоило всем раздать маски, и конец предсказуем.

Вы не ошибетесь, ожидая в финале сцену, очень напоминающую заключительный аккорд романа Ильфа и Петрова, правда, вместо стульев две команды-соперницы примутся остервенело крушить с двух концов новенькую, образцово-показательную швейцарскую деревушку, только что сошедшую с конвейера и уютно примостившуюся в прелестном уголке в ожидании счастливых «пейзан». Камня на камне не оставят в буквальном смысле слова, и сокровища, конечно, достанутся самому хитрому и ловкому.

Если эпиграф многозначительно предупреждал, что жадность — единственный порок, который ничего не стоит, то все приключения главного героя

«ЖАЖДА ЗОЛОТА» («LE SOIF D`OR»)
Сценарий Жерара Ури и Марселя Жюльена. Режиссер Жерар Ури. Композитор Владимир Косма. В ролях: Кристиан Клавье, Цилла Шелтон, Марин Дельтерм, Катрин Жакоб и другие. Gaumont Films, TFI Films Prod. (Франция). 1994.

следуют ему с точностью до наоборот. Жадность стоит слишком дорого: целого состояния в 6 миллионов долларов, а то и жизни.

В промежутке между эпиграфом и эпилогом будут все необходимые трюки: в машине кончится бензин, и ее придется толкать вдвоем с бабулькой; «пейзанский» домик, в каждом кирпиче которого заботливо спрятан золотой слиток, похитит прямо в пути вертолет и унесет в швейцарское небо; из дома чуть не вывалится старушка; Флеретт будет страстно требовать любви в самых неподходящих ситуациях; ее дружок потеряет в пруду парик, а герой будет без конца спешить и опаздывать из-за козней своей не менее алчной и хитроумной бывшей супруги.

Неправедная добыча впрок не идет, так гласит эпилог. И «лжеграф», высадив счастливую компанию победителей на живописном горном склоне, раскроет свои карты и лихо умчится в нагруженном чистым золотом джипе. Но как любезно подскажут нам титры, он где-то не вписался в поворот и оказался на дне озера со своим дважды похищенным золотом.

А месье Донадье останется только вывернуть наизнанку свои безразмерные карманы, чтобы наглядно продемонстрировать всему свету степень своего сокрушительного разорения.

Несомненно, имя Жерара Ури — уже гарантия определенного качества, но благодаря более авантюрным и оригинальным сценариям или участию кинозвезд у него есть более запоминающиеся ленты, а «Жажда золота» — забавная комедия из серии «непритязательных», снята для поддержания режиссерской формы и смеха ради.

Наталия Рапопорт

Комедия цивилизации

Фильм Алана Паркера «Дорога на Вэлвилл» — или, иначе говоря, «Путь в лучшую жизнь», — приобретенный для нашего проката компанией «Третьяковка», рекламируется ею как «занимательная комедия из жизни отдыхающих», «изумительно смешное вскрытие человеческих слабостей» «с экскурсом в историю происхождения американского бзика по поводу здоровья»...

Тут в общем-то не поспоришь. «Дорога на Вэлвилл» — действительно довольно смешная комедия положений, где действуют персонажи-маски: молодые супруги Элеанор и Вилли Лайтбоди (Бриджит Фонда и Мэтью Бродрик), доктор Келлог (Энтони Хопкинс), его дебильный приемный сын (Дэн Карви), незадачливый молодой коммерсант Чарлз Оссининг (Джон Кьюсак) и его плут-компаньон (Майкл Лернер), богатая тетушка молодого коммерсанта, наперсники и наперсницы, соперники и соперницы — словом, полный набор персонажей, позволяющий разыграть комедию по всем канонам классической драматургии Голливуда. Все эти персонажи, помещенные в замкнутое пространство фешенебельной «санатории», где людям возвращают здоровье по вновь изобретенному методу доктора Келлога, исключающему употребление мясной пищи и занятия сексом, — то и дело становятся участниками забавных инцидентов с ярко выраженной эротической подоплекой. Да и все прочие источники площадного комизма, связанные с медицинской темой — анализы, клизмы, ванны и даже... внезапная смерть, — использованы здесь в полной мере.

Поражает же в фильме то изящество, с каким в оболочку незатейливой и легкомысленной комедии упакована сложнейшая философская коллизия, традиционно связанная в нашем сознании с именами Ницше, Фрейда и Томаса Манна, — коллизия смены основ цивилизации на рубеже XIX и XX веков. Перехода от культуры, базирующейся, грубо говоря, на заповедях Церкви и правилах хорошего тона, к культуре, склонной руководствоваться «рецептами» квазинаучного и якобы рационального толка — от рецептов похудания и производства попкорна до рецептов достижения личного счастья или глобального переустройства общества.

Сама предметная среда «Вэлвилла», воссозданная с невероятной тщательностью и культурным размахом — дивное сочетание викторианского комфорта (конторки красного дерева, пальмы, кровати под балдахином, начищенные медные дверные ручки) и технического прогресса (машины, приборы, электрические аппараты и прочие орудия пыток, коим здесь подвергаются чающие исцеления пациенты), — воспроизводит и фиксирует коллизию «переходности» в каждом кадре, в каждой детали, попадающей на экран.

Персонажи фильма — и те, что проживают в «санатории», и те, что вертятся поблизости в надежде упрочить свое экономическое благосостояние за счет «открытий» доктора Келлога, — все в той или иной степени подопытные кролики, и одновременно — пионеры, осваивающие новую культурную территорию.

И, как всякая новая территория, она преподносит множество неожиданностей и отклонений от заранее составленного маршрута. Так научно-физиоло-

---

«ДОРОГА НА ВЭЛВИЛЛ» («THE ROAD TO WELLVILL») (ПО ОДНОИМЕННОМУ РОМАНУ Т.С.БОЙЛА)
Автор сценария и режиссер Алан Паркер. Оператор Питер Бизиос. Художник Брайан Моррис. «Коламбиа Пикчерз», (США). 1994.

гический подход к человеческой жизни и счастью, лежащий в основе рецептов доктора Келлога и всего лечебного распорядка «Вэлвилла», совершенно неожиданно, несмотря на полное — на словах — отрицание секса, раскрепощает неуправляемую энергию сексуальных влечений. Новая культура — это прежде всего эмансипация плоти, освобождающейся от «корсетов» XIX века, от подавляющего естественные проявления диктата культуры и «духа». Визуальный мотив раздевания, полуобнаженности, совлечения одежд пронизывает всю картину от первого кадра в прологе, где мы видим строй серьезных дам без юбок, в панталонах ниже колен, занятых дыхательными упражнениями, до конца, где толпа полуодетых пациентов выскакивает из горящего «Вэлвилла», а финальный стоп-кадр изображает доктора в купальном костюме, совершающего роковой прыжок в воду, во время которого его внезапно настигла смерть.

Сексуальная энергия неудержимо просачивается сквозь плотину «научного подхода», и под прикрытием рациональных, медицинских рекомендаций проникает во все поры вэлвилловской жизни. Атмосфера здесь настолько насыщена эротикой, что бедный Вилл Лайтбоди, едва попав в санаторий, сразу же начинает страдать галлюцинациями (он почему-то то и дело видит окружающих дам обнаженными) и непрестанной эрекцией. Если учесть, что от собственной жены его немедленно по приезде отлучают, можно представить, какие причудливые формы принимает влечение, не находящее законного и естественного удовлетворения.

Супруг Лайтбоди в исполнении Мэтью Бродрика, с детски простодушным лицом, классически правильным и одновременно беззащитным телом — Адам, человек вообще, — становится здесь жертвой всевозможных медицинских экзекуций (вибрирующие пояса, кровати и стулья; ванны с переменным током, гидромассаж, электрические одеяла и т.д. и т.п.) и с доверчивым терпением подопытного кролика проходит странный путь бессмысленных страданий и нежданных удовольствий, падений и соблазнов, апатии и недоуменной тоски, чтобы в конце концов, взбунтовавшись и послав к черту научную систему, вернуть собственную жену и право вести себя, как подобает мужчине.

Также и жена его — несчастная и нервная Элеанор Лайтбоди, измученная собственной истерией и мужниным алкоголизмом, чающая чудодейственного исцеления в Вэлвилле, доходит в конце концов до нелегальных визитов к некоему немецкому доктору, который помогает ей весьма простым способом, на научном языке именующимся «пальпацией матки».

Оба они — мужчина и женщина, просто люди с их вечными человеческими проблемами — как бы испытывают на себе новые «рецепты» счастья и обнаруживают их полную, шарлатанскую неэффективность.

Другая стихия, которая никак не покоряется научным усилиям доктора Келлога, — стихия идиотизма и бессмысленной склонности к разрушению, воплощенная в фигуре дебильного мальчика с оттопыренными ушами, а потом — грязного оборванца, то и дело забирающегося в святая святых науки, —Джорджа Келлога, сына доктора. И несмотря на то, что двух этих людей объединяет чувство сильнейшей привязанности, она находит хоть какое-то человеческое выражение лишь после того, как Джорджу удается поджечь Вэлвилл.

Итак, научные претензии новой системы достижения «лучшей жизни» терпят в комедии Паркера полный крах. Но не сама система. Система в фильме имеет и другое — более простое и прагматичное — экономическое измерение, обнаружению которого служит побочная, промышленно-авантюрная линия сюжета. Доктор, проповедующий диету и вегетарианство как норму жизни, оказывается тайным (дабы не компрометировать собственное научное бескорыстие) фабрикантом кукурузных хлопьев. Однако рядом тут же возникает конкурирующая фирма Оссининга и Бендера, которая норовит присвоить себе не только респектабельное имя Келлога путем привлечения в компаньоны его слабоумного отпрыска, но и самый продукт посредством тайного пересыпания кукурузных хлопьев из одних коробок в другие. И несмотря на то, что по ходу действия жульническая афера терпит фиаско, именно этот экономический аспект «лучшей жизни» оказывается наиболее перспективным. В финале мы узнаем, что незадачливый коммерсант Чарлз Оссининг стал-таки миллионером, выдумав рецепт знаменитого на весь мир прохладительного напитка из листьев коки.

Как мы помним, коллизия духовного сдвига, связанного с переходом от культуры XIX века к культуре века XX, развивалась в свое время на страницах романа Томаса Манна «Волшебная гора», где действие также происходило в санатории, и наступление новой культуры представало в образах таинственно-разрушительной духовной болезни, обостряющей чувственность и рефлексию, но ослабляющей волю и нравственное сознание человека. Тогда исследование этого заболевания потребовало многих страниц глубокомысленной философской прозы. Сегодня, на исходе столетия, итоги культурного дерзания XX века, воплотившего в жизнь результаты всех научных революций, без труда укладываются в форму бесхитростной, площадной комедии. В «Дороге на Вэлвилл» Алана Паркера они предстают ворохом отброшенных шарлатанских рецептов, способных вместо счастья и смысла принести людям в лучшем случае раскрепощение биологических инстинктов и достижение экономического успеха, основанного на расширенном воспроизводстве никому не нужных вещей.

Н.Сиривля

Вся «оскаровская» рать

ЛУЧШИЕ ОПЕРАТОРЫ

За 1927 — 1928 годы:

Чарлз Рошер и Карл Струсс, «Восход солнца» (Sunrise).
Номинанты — Джордж Барнс, «Дьявольская танцовщица» (Devil Dancer), «Волшебное пламя» (Magic Flame) и «Сэди Томпсон» (Sadie Thompson), Чарлз Рошер, «Моя лучшая девушка» (My Best Girl) и «Буря» (Tempest), Карл Струсс, «Барабаны любви» (Drums of Love).

За 1928 — 1929 годы:

Клайд Де Винна, «Белые тени южных морей» (White Shadows in the South Seas).
Номинанты — Джон Ф. Сайтц, «Божественная леди» (Divine Lady); Эрнест Палмер, «Четыре дьявола» (Four Devils) и «Уличный ангел» (Street Angel); Артур Идисон, «В старой Аризоне» (In Old Arizona); Джордж Барнс, «Наши танцующие дочери» (Our Dancing Daughters).

За 1929 — 1930 годы:

Джозеф Т. Раккер и Уильям Ван дер Вир, «С Бирдом на Южный полюс» (With Byrd at the South Pole).
Номинанты — Артур Идисон, «На Западном фронте без перемен» (All Quiet on the Western Front); Уильям Дэниелс, «Анна Кристи» (Anna Christie); Гаэтано Гаудио и Хэрри Перри, «Ангелы ада» (Hell's Angels); Виктор Милнер, «Любовный парад» (The Love Parade).

За 1930 — 1931 годы:

Флойд Кросби, «Табу» (Tabu).
Номинанты — Эдвард Кронджэгер, «Симаррон» (Cimarron); Ли Гармес, «Марокко» (Morocco); Чарлз Ланг, «Право любить» (The Right to Love); Барни Магилл, «Свенгали» (Svengali).

За 1931 — 1932 годы:

Ли Гармес, «Шанхайский экспресс» (Shanghai Express).
Номинанты — Рей Джун, «Эрроусмит» (Arrowsmith), Карл Струсс, «Доктор Джекил и мистер Хайд» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde).

За 1932 — 1933 годы:

Чарлз Брайант Ланг-младший, «Прощай, оружие» (A Farewell to Arms).
Номинанты — Джордж Дж. Фолси-младший, «Встреча в Вене» (Reunion in Vienna); Карл Струсс, «Крестное знамение» (The Sign of the Cross).

За 1934 год:

Виктор Милнер, «Клеопатра» (Cleopatra).
Номинанты — Чарлз Рошер, «Романы Челлини» (Affairs of Cellini); Джордж Фолси, «Оператор 13» (Operator 13).

За 1935 год:

Хэл Мор, «Сон в летнюю ночь» (A Midsummer Night's Dream).
Номинанты — Рей Джун, «Барбарийское побережье» (Barbary Coast); Виктор Милнер, «Крестоносцы» (The Crusades); Грегг Толанд, «Отверженные» (Les miserables).

За 1936 год:

Гаэтано Гаудио, «Энтони Несчастный» (Anthony Adverse).
Номинанты — Виктор Милнер, «Генерал умер на рассвете» (The General Died at Dawn); Джордж Фолси, «Прекрасная потаскушка» (The Gorgeous Hussy).

За 1937 год:

Карл Фройнд, «Добрая земля» (The Good Earth).
Номинанты — Грегг Толанд, «Тупик» (Dead End); Джозеф Валентайн, «Крылья над Гонолулу» (Wings over Honolulu).

За 1938 год:

Джозеф Руттенберг, «Большой вальс» (The Great Waltz).
Номинанты — Джеймс Вон Хоу, «Алжир» (Algiers); Эрнест Миллер и Хэрри Уайлд, «Девушка в армии» (Army Girl); Виктор Милнер, «Пират» (The Buccaneer); Эрнест Холлер, «Иезавель» (Jezebel); Джозеф Валентайн, «Без ума от музыки» (Mad about Music); Норберт Бродин, «И счастливо мы живем» (Merrily We Live); Певерелл Марли, «Суэц» (Suez); Роберт де Грасс, «Жизнерадостная леди» (Vivacious Lady); Джозеф Уокер, «С собой не унесешь» (You Can't Take It with You); Леон Шамрой, «Душой молода» (The Young in Heart).

За 1939 год:

Цветной фильм — Эрнест Холлер и Рей Реннахан, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind).
Номинанты — Сол Полито и У. Хауард Грин, «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса» (The Private Lives of Elizabeth and Essex).

Черно-белый фильм — Грегг Толанд, «Грозовый перевал» (Wuthering Heights).
Номинант — Берт Гленнон, «Дилижанс» (Stagecoach).

За 1940 год:

Цветной фильм — Жорж Периналь, «Багдадский вор» (The Thief of Bagdad).
Номинанты — Оливер Т. Марш и Аллен Дейви, «Горько-сладкий» (Bitter Sweet); Артур Миллер и Рей Реннахан, «Синяя птица» (The Blue Bird); Леон Шамрой и Рей Реннахан, «Даже по-аргентински» (Down Argentine Way); Виктор Милнер и У. Хауард Грин, «Северо-западная конная полиция» (Northwest Mounted Police); Сидни Вагнер и Уильям В. Скалл, «Северо-западный путь» (Northwest Passage).

Черно-белый фильм — Джордж Барнс, «Ребекка» (Rebecca).
Номинанты — Джеймс Вон Хоу, «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (Abe Lincoln in Illinois); Эрнест Холлер, «Все это и небо в придачу» (All This and Heaven Too); Чарлз Б. Ланг-младший, «Айрис, моя любовь» (Iris, My Love); Хэролд Россон, «Город мальчиков» (Boom Town); Рудольф Мате, «Иностранный корреспондент» (Foreign Correspondent); Гаэтано Гаудио, «Письмо» (The Letter); Грегг Толанд, «Долгий путь домой» (The Long Way Home); Джозеф Валентайн, «Весенний парад» (Spring Parade); Джозеф Руттенберг, «Мост Ватерлоо» (Waterloo Bridge).

За 1941 год:

Цветной фильм — Эрнест Палмер и Рей Реннахан, «Кровь и песок» (Blood and Sand).
Номинанты — Уилдред М. Клайн, Карл Струсс и Уильям Сайндер, «Алома южных морей» (Aloma of the South Seas); Уильям В. Скалл и Леонард Смит, «Билли Кид» (Billy the Kid); Карл Фройнд и У. Хауард Грин, «Цветы в пыли» (Blossoms in the Dust); Берт Гленнон, «Пикирующий бомбардировщик» (Dive Bomber); Хэрри Холленбергер и Рей Реннахан, «Луизианское приобретение» (Louisiana Purchase).

Черно-белый фильм — Артур Миллер, «Как зелена была моя долина» (How Green Was My Valley).
Номинанты — Карл Фройнд, «Шоколадный солдат» (The Chocolate Soldier); Грегг Толанд, «Гражданин Кейн» (Citizen Kane); Джозеф Руттенберг, «Доктор Джекил и мистер Хайд» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde); Лео Товер, «Задержите рассвет» (Hold Back the Dawn); Сол Полито, «Сержант Йорк» (Sergeant York); Эдвард Кронджэгер, «Серенада солнечной долины» (Sun Valley Serenade); Чарлз Ланг, «Закат» (Sundown); Рудольф Мате, «Леди Гамильтон» (That Hamilton Woman); Джозеф Уокер, «Вот и мистер Джордан» (Here Comes Mr. Jordan).

За 1942 год:

Цветной фильм — Леон Шамрой, «Черный лебедь» (The Black Swan).
Номинанты — Милтон Краснер, Уильям В. Скалл и У. Хауард Грин, «Арабские ночи» (Arabian Nights); Сол Полито, «Капитаны облаков» (Captains of the Clouds); У. Хауард Грин, «Книга джунглей» (Jungle Book); Виктор Милнер и Уильям В. Скалл, «Пожнешь бурю» (Reap the Wild Wind); Эдвард Кронджэгер и Уильям В. Скалл, «К берегам Триполи» (To the Shores of Tripoli).

Черно-белый фильм — Джозеф Руттенберг, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).
Номинанты — Джеймс Вон Хоу, «Кингс Роу» (Kings Row); Стенли Кортес, «Великолепные Эмберсоны» (The Magnificent Ambersons); Чарлз Кларк, «Прилив» (Moontide); Эдвард Кронджэгер, «Флейтист-крысолов» (The Pied Piper); Рудольф Мате, «Гордость янки» (Pride of the Yankees); Джон Мескалл, «Возьми письмо, дорогая» (Take a Letter, Darling); Тед Тетцлафф, «Весь город говорит» (Talk of the Town); Леон Шамрой, «Десять джентльменов из Вест-Пойнта» (Ten Gentlemen from West Point); Артур Миллер, «Превыше всего» (This Above All).

За 1943 год:

Цветной фильм — Хэл Мор и У. Хауард Грин, «Призрак оперы» (The Phantom of the Opera).
Номинанты — Рей Реннахан, «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls); Эдвард Кронджэгер, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Чарлз Дж. Кларк и Аллен Дейви, «Привет, Сан-Франциско, привет!» (Hello, Frisco, Hello); Леонард Смит, «Лесси, вернись домой» (Lassie Come Home); Джордж Фолси, «Ура!» (Thousands Cheer).

Черно-белый фильм — Артур Миллер, «Песнь о Бернадетт» (The Song of Berna- dette).
Номинанты — Джеймс Вон Хоу, Элмер Дайер и Чарлз Маршалл, «Военно-воздушные силы» (Air Force); Артур Идисон, «Касабланка» (Casablanca); Тони Гаудио, «Корвет К-225» (Corvette K-225); Джон Сайтц, «Пять гробниц до Каира» (Five Graves to Cairo); Хэрри Стрэдлинг, «Человеческая комедия» (The Human Comedy); Джозеф Руттенберг, «Мадам Кюри» (Madame Curie); Джеймс Вон Хоу, «Северная звезда» (The North Star); Рудольф Мате, «Сахара» (Sahara); Чарлз Ланг, «И с гордостью мы приветствуем» (So Proudly We Hail).

За 1944 год:

Цветной фильм — Леон Шамрой, «Уилсон» (Wilson).
Номинанты — Рудольф Мате и Аллен Дейви, «Девушка с обложки» (Cover Girl); Эдвард Кронджэгер, «Домой в Индиану» (Home in Indiana); Чарлз Рошер, «Кисмет» («Судьба» — Kismet); Рей Реннахан, «Леди во тьме» (Lady in the Dark); Джордж Фолси, «Встреть меня в Сент-Луисе» (Meet Me in St. Louis).

Черно-белый фильм — Джозеф Лашелл, «Лора» (Laura).
Номинанты — Джон Сайтц, «Двойная страховка» (Double Indemnity); Сидни Вагнер, «Драконово семя» (Dragon Seed); Джозеф Руттенберг, «Газовый свет» (Gaslight); Лайонел Линдон, «Иду своим путем» (Going My Way); Глен Мак-Уильямс, «Спасательная шлюпка» (Lifeboat); Стенли Кортес и Ли Гармес, «С тех пор как ты ушел» (Since You Went Away); Роберт Сартис и Хэролд Россон, «Тридцать секунд над Токио» (Thirty Seconds over Tokyo); Чарлз Ланг, «Незваная» (The Uninvited); Джордж Фолси, «Белые скалы Дувра» (The White Cliffs of Dover).

За 1945 год:

Цветной фильм — Леон Шамрой, «Покинь ее ради рая» (Leave Her to Heaven).
Номинанты — Роберт Планк и Чарлз Бойл, «Поднять якоря!» (Anchors Aweigh); Леонард Смит, «Национальный приз» (National Velvet); Тони Гаудио и Аллен М. Дейви, «Песнь, которую надо помнить» (A Song to Remember); Джордж Барнс, «В испанских морях» (The Spanish Main).

Черно-белый фильм — Хэрри Стрэдлинг, «Портрет Дориана Грея» (The Picture of Dorian Gray).
Номинанты — Артур Миллер, «Ключи от царства небесного» (Keys of the Kingdom); Джон Ф. Сайтц, «Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend); Эрнест Холлер, «Милдред Пирс» (Mildred Pierce); Джордж Барнс, «Завороженный» (Spellbound).

За 1946 год:

Цветной фильм — Чарлз Рошер, Леонард Смит и Артур Арлинг, «Годовалый олененок» (The Yearling).
Номинант — Джозеф Уокер, «История Джолсона» (The Jolson Story).

Черно-белый фильм — Артур Миллер, «Анна и король Сиама» (Anna and the King of Siam).
Номинант — Джордж Фолси, «Юные годы» (The Green Years).

За 1947 год:

Цветной фильм — Джек Кардифф, «Черный нарцисс» (Black Narcissus).
Номинанты — Пивереллл Марли и Уильям В. Скалл, «Жизнь с отцом» (Life with Father); Хэрри Джексон, «Мама была в трико» (Mother Wore Tights).

Черно-белый фильм — Гай Грин, «Большие надежды» (Great Expectations), Великобритания.
Номинанты — Чарлз Ланг-младший, «Призрак и миссис Муир» (The Ghost and Mrs. Muir); Джордж Фолси, «Улица Грин Долфин» (Great Dolphin Street).

За 1948 год:

Цветной фильм — Джозеф Валентайн, Уильям В. Скалл и Уинтон Хок, «Жанна Д'Арк» (Joan of Arc).
Номинанты — Чарлз Дж. Кларк, «Зеленая трава Вайоминга» (Green Grass of Wyoming); Уильям Снайдер, «Любовь Кармен» (The Loves of Carmen); Роберт Планк, «Три мушкетера» (The Three Musketeers).

Черно-белый фильм — Уильям Дэниелс, «Обнаженный город» (The Naked City).
Номинанты — Чарлз Б. Ланг-младший, «Зарубежный роман» (A Foreign Affair); Николас Мусурака, «Я помню, мама» (I Remember Mama); Тед Маккорд, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda); Джозеф Огаст, «Портрет Дженни» (Portrait of Jennie).

За 1949 год:

Цветной фильм — Уинтон Хок, «Она носила желтую ленту» (She Wore a Yellow Ribbon).
Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «Баркли с Бродвея» (The Barkleys of Broadway); Уильям Снайдер, «Вновь поет Джолсон» (Jolson Sings Again); Роберт Планк и Чарлз Шенбаум, «Маленькие женщины» (Little Women); Чарлз Дж. Кларк, «Песок» (Sand).

Черно-белый фильм — Пол К. Фогел, «Поле боя» (Battleground).
Номинанты — Франц Планер, «Чемпион» (Champion); Джозеф Лашелл, «Иди в свое стойло» (Come to the Stable); Лео Товер, «Наследница» (The Heiress); Леон Шамрой, «Принц лис» (Prince of Foxes).

За 1950 год:

Цветной фильм — Роберт Сартис, «Копи царя Соломона» (King Solomon's Mines).
Номинанты — Чарлз Рошер, «Энни взяла свое ружье» (Annie Get Your Gun); Эрнест Палмер, «Сломанная стрела» (Broken Arrow); Эрнест Холлер, «Пламя и стрела» (The Flame and the Arrow); Джордж Барнс, «Самсон и Далила» (Samson and Delilah).

Черно-белый фильм — Роберт Краскер, «Третий человек» (The Third Man), Великобритания.
Номинанты — Милтон Краснер, «Все о Еве» (All about Eve); Хэролд Россон, «Асфальтовые джунгли» (The Asphalt Jungle); Виктор Милнер, «Фурии» (The Furies); Джон Ф. Сайтц, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard).

За 1951 год:

Цветной фильм — Альфред Джилкс и Джон Олтон, «Американец в Париже» (An American in Paris).
Номинанты — Леон Шамрой, «Давид и Вирсавия» (David and Bathsheba); Роберт Сартис и Уильям В. Скалл, «Камо грядеши» (Quo vadis); Чарлз Рошер, «Плавучий театр» (Show Boat); Джон Ф. Сайтц и У. Хауард Грин, «Когда сталкиваются миры» (When Worlds Collide).

Черно-белый фильм — Уильям К. Меллор, «Место под солнцем» (A Place in the Sun).
Номинанты — Франц Планер, «Смерть коммивояжера» (Death of a Salesman); Норберт Бродин, «Водопады» (The Frogmen); Роберт Беркс, «Незнакомцы в поезде» (Strangers on a Train); Хэрри Стрэдлинг, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire).

За 1952 год:

Цветной фильм — Уинтон К. Хок и Арчи Стаут, «Тихий человек» (The Quiet Man).

Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «Ханс Кристиан Андерсен» (Hans Christian Andersen); Ф. А. Янг, «Айвенго» (Ivanhoe); Джордж Дж. Фолси, «Русалка за миллион долларов» (Million Dollar Mermaid); Леон Шамрой, «Снега Килиманджаро» (The Snows of Kilimanjaro).

Черно-белый фильм — Роберт Сартис, «Плохой и прекрасная» (The Bad and the Beautiful).
Номинанты — Рассел Харлан, «Большое небо» (The Big Sky); Джозеф Лашелл, «Моя кузина Рейчел» (My Cousin Rachel); Верджил Э. Миллер, «Навахо» (Navajo); Чарлз Б. Ланг-младший, «Внезапный страх» (Sudden Fear).

За 1953 год:

Цветной фильм — Лойал Григгз, «Шейн» (Shane).
Номинанты — Джордж Фолси, «Все братья были храбрецами» (All the Brothers Were Valiant); Эдвард Кронджэгер, «За двенадцатимильным рифом» (Beneath the Twelve Mile Reef); Роберт Планк, «Лили» (Lili); Леон Шамрой, «Багряница» (The Robe).

Черно-белый фильм — Бернетт Гаффи, «Отныне и вовеки веков» (From Here to Eternity).
Номинанты — Хэл Мор, «Кровать» (The Four Poster); Джозеф Руттенберг, «Юлий Цезарь» (Julius Caesar); Джозеф К. Брюн, «Мартин Лютер» (Martin Luther); Франц Планер и Анри Алекан, «Римские каникулы» (Roman Holiday).

За 1954 год:

Цветной фильм — Милтон Краснер, «Три монеты в фонтане» (Three Coins in the Fountain).
Номинанты — Леон Шамрой, «Египтянин» (The Egyptian); Роберт Беркс, «Окно во двор» (Rear Window); Джордж Фолси, «Семь невест для семи братьев» (Seven Brides for Seven Brothers); Уильям В. Скалл, «Серебряная чаша» (The Silver Chalice).

Черно-белый фильм — Борис Кауфман, «В порту» (On the Waterfront).
Номинанты — Джордж Фолси, «Административная власть» (Execitive Suite); Джон Ф. Уоррен, «Деревенская девушка» (The Country Girl); Джон Сайтц, «Продажный полицейский» (Rogue Cop); Чарлз Ланг-младший, «Сабрина» (Sabrina).

За 1955 год:

Цветной фильм — Роберт Беркс, «Поймать вора» (To Catch a Thief).
Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «Парни и девушки» (Guys and Dolls); Леон Шамрой, «Любовь — самая великолепная вещь на свете» (Love Is a Many-Splendored Thing); Хэролд Липстин, «Человек по имени Питер» (A Man Called Peter); Роберт Сартис, «Оклахома!» (Oklahoma!).

Черно-белый фильм — Джеймс Вон Хоу, «Татуированная роза» (The Rose Tattoo).
Номинанты — Рассел Харлан, «Школьные джунгли» (Blackboard Jungle); Артур Э. Арлинг, «Я буду плакать завтра» (I'll Cry Tomorrow); Джозеф Лашелл, «Марти» (Marty); Чарлз Ланг, «Пчеломатка» (Queen Bee).

За 1956 год:

Цветной фильм — Лайонел Линдон, «Вокруг света в 80 дней» (Around the World in 80 Days).
Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «История Эдди Дачина» (The Eddy Duchin Story); Леон Шамрой, «Король и я» (The King and I); Лойал Григгз, «Десять заповедей» (The Ten Commandments); Джек Кардифф, «Война и мир» (War and Peace).

Черно-белый фильм — Джозеф Руттенберг, «Кто-то там наверху любит меня» (Somebody Up There Likes Me).
Номинанты — Борис Кауфман, «Куколка» (Baby Doll); Хэл Россон, «Дурное семя» (The Bad Seed); Бернетт Гаффи, «Тем тяжелее будет падение» (The Harder They Fall); Уолтер Стрендж, «Дилижанс до ярости» (Stagecoach to Fury).

За 1957 год:

(*Без деления на категории «цветные и черно-белые фильмы»*) — **Джек Хилдъярд,** «Мост через реку Квай» (The Bridge on the River Kwai).
Номинанты — Милтон Краснер, «Запомни этот роман» (An Affair to Remember); Рей Джун, «Забавная мордашка» (Funny Face); Уильям Меллор, «Пейтон Плейс» (Peyton Place); Эллсуорт Фредерикс, «Сайонара» (Sayonara).

За 1958 год:

Цветной фильм — Джозеф Руттенберг, «Жижи» (Gigi).
Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «Тетушка Мейм» (Auntie Mame); Уильям Дэниелс, «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof); Джеймс Вон Хоу, «Старик и море» (The Old Man and the Sea); Леон Шамрой, «Юг Тихого океана» (South Pacific).

Черно-белый фильм — Сэм Ливитт, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones).
Номинанты — Дэниел Л. Фэпп, «Любовь под вязами» (Desire under the Elms); Лайонел Линдон, «Я хочу жить!» (I Want to Live!); Чарлз Ланг-младший, «За отдельными столиками» (Separate Tables); Джо Макдоналд, «Молодые львы» (The Young Lions).

За 1959 год:

Цветной фильм — Роберт Л. Сартис, «Бен Гур» (Ben Hur).
Номинанты — Лео Гармс, «Великий рыбарь» (The Big Fisherman); Дэниел Л. Фэпп, «Пять пенни» (The Five Pennies); Франц Планер, «История монахини» (The Nun's Story); Леон Шамрой, «Порги и Бесс» (Porgy and Bess).

Черно-белый фильм — Уильям К. Меллор, «Дневник Анны Франк» (The Diary of Anne Franck).
Номинанты — Сэм Ливитт, «Анатомия убийства» (Anatomy of a Murder); Джозеф Лашелл, «Карьера» (Career); Чарлз Ланг-младший, «Некоторым нравится погорячее» («В джазе только девушки», Some Like It Hot); Хэрри Стрэдлинг, «Молодые филадельфийцы» (The Young Philadelphians).

За 1960 год:

Цветной фильм — Рассел Метти, «Спартак» (Spartacus).
Номинанты — Уильям Х. Клотир, «Аламо» (The Alamo); Джозеф Руттенберг и Чарлз Хартен, «Баттерфилд-8» (Butterfield-8); Сэм Ливитт, «Исход» (Exodus); Джо Макдоналд, «Пепе» («Мексиканец в Голливуде», Pepe).

Черно-белый фильм — Фредди Фрэнсис, «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), Великобритания.
Номинанты — Джозеф Лашелл, «Квартира» (The Apartment); Чарлз Б. Ланг-младший, «Жизненные обстоятельства» (The Facts of Life); Эрнест Ласло, «Пожнешь бурю» (Inherit the Wind); Джон Л. Рассел, «Психоз» (Psycho).

За 1961 год:

Цветной фильм — Дэниел Л. Фэпп, «Вестсайдская история» (The West Side Story).
Номинанты — Джек Кардифф, «Фанни» (Fanny); Рассел Метти, «Песнь цветочного барабана» (Flower Drum Song); Хэрри Стрэдлинг, «Большинство в один голос» (A Majority of One); Чарлз Ланг-младший, «Одноглазые валеты» (One-Eyed Jacks).

Черно-белый фильм — Эжен Шюфтан, «Мошенник»(The Hustler).
Номинанты — Эдвард Колмен, «Рассеянный профессор» (The Absent-Minded Professor); Франц Ф. Планер, «Детский час» (The Children's Hour); Эрнест Ласло, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg); Дэниел Л. Фэпп, «Раз, два, три» (One, Two, Three).

За 1962 год:

Цветной фильм — Фред А. Янг, «Лоуренс Аравийский» (Lawrence of Arabia).
Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «Джипси» («Цыганка», Gypsy); Роберт Л. Сартис, «Мятеж на «Баунти» (Mutiny on the Bounty); Рассел Харлан, «Хатари!» (Hatari!); Пол К. Фогел, «Чудесный мир братьев Гримм» (The Wonderful World of the Brothers Grimm).

Черно-белый фильм — Жан Бургуэн, Анри Персен и Вальтер Воттиц, «Самый длинный день» (The Longest Day).
Номинанты — Бернетт Гаффи, «Любитель птиц из Алькатраса» (Birdman of Alcatraz); Рассел Харлан, «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird); Тед Маккорд, «Двое на качелях» (Two for the Seesaw); Эрнест Холлер, «Что случилось с Бэби Джейн?» (What Ever Happened to Baby Jane?).

За 1963 год:

Цветной фильм — Леон Шамрой, «Клеопатра» (Cleopatra).

Номинанты — Леон Шамрой, «Кардинал» (The Cardinal); Уильям Х. Дэниелс, Милтон Краснер, Чарлз Б. Ланг-младший и Джозеф Лашелл, «Как был завоеван Запад» (How the West Was Won); Джозеф Лашелл, «Сладкая Ирма» (Irma La Douce); Эрнест Ласло, «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир» (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World).

Черно-белый фильм — Джеймс Вон Хоу, «Хад» (Hud).
Номинанты — Джордж Фолси, «Балкон» (The Balcony); Люсьен Баллард, «Смотрители» (The Caretakers); Эрнест Холлер, «Полевые лилии» (Lilies of the Field); Милтон Краснер, «Любовь к абсолютному незнакомцу» (Love with the Proper Stranger).

За 1964 год:

Цветной фильм — Хэрри Стрэдлинг, «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady).
Номинанты — Джефри Ансуорт, «Беккет» (Becket); Уильям Клотир, «Осень шайеннов» (Cheyenne Autumn); Эдвард Колмен, «Мэри Поппинс» (Mary Poppins); Дэниел Л. Фэпп, «Несгибаемая Молли Браун» (The Unsinkable Molly Brown).

Черно-белый фильм — Уолтер Лассалли, «Грек Зорба» (Zorba the Greek).
Номинанты — Филип Х. Лэтроп, «Американизация Эмили» (The Americanization of Emily); Милтон Краснер, «Судьба-охотник» (Fate Is the Hunter); Джозеф Бирок, «Тише... тише, милая Шарлотта» (Hush...Hush, Sweet Charlotte); Габриэль Фигероа, «Ночь игуаны» (The Night of the Iguana).

За 1965 год:

Цветной фильм — Фредди Янг, «Доктор Живаго» (Doctor Zhivago).
Номинанты — Леон Шамрой, «Агония и экстаз» (The Agony and the Ecstasy); Рассел Харлан, «Большие гонки» (The Great Race); Уильям К. Меллор и Лойал Григгз, «Величайшая из рассказанных историй» (The Greatest Story Ever Told); Тед Маккорд, «Звуки музыки» (The Sound of Music).

Черно-белый фильм — Эрнест Ласло, «Корабль глупцов» (Ship of Fools).
Номинанты — Лойал Григгз, «В опасности» (In Harm's Way); Бернетт Гаффи, «Король крыс» (King Rat); Роберт Беркс, «Клочок синевы» (A Patch of Blue); Конрад Холл, «Моритури» (Morituri).

За 1966 год:

Цветной фильм — Тед Мур, «Человек на все времена» (A Man for All Seasons).
Номинанты — Эрнест Ласло, «Фантастическое путешествие» (Fantastic Voyage); Рассел Харлан, «Гавайи» (Hawaii); Конрад Холл, «Профессионалы» (The Professionals); Джозеф Макдоналд, «Рядовые с «Сан-Пабло» («Песчаная галька», The Sand Pebbles).

Черно-белый фильм — Хаскелл Уэкслер, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?).
Номинанты — Джозеф Лашелл, «Печенье с предсказанием» (The Fortune Cookie); Кен Хиггинс, «Девушка Джорджи» (Georgy Girl), Великобритания; Марсель Гриньон, «Горит ли Париж?» (Paris brule-t-il?), Франция — США; Джеймс Вон Хоу, «Вторичные» (Seconds).

За 1967 год:

(*Здесь и далее — без деления на две номинации*) — **Бернетт Гаффи,** «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde).
Номинанты — Ричард Х. Клайн, «Камелот» (Camelot); Роберт Сартис, «Доктор Долиттл» (Doctor Dolittle) и «Выпускник» (The Graduate); Конрад Холл, «Хладнокровно» (In Cold Blood).

За 1968 год:

Паскуалино Де Сантис, «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet).
Номинанты — Хэрри Стрэдлинг, «Смешная девчонка» (Funny Girl); Дэниел Л. Фэпп, «Полярная станция Зебра» (Ice Station Zebra); Освальд Моррис, «Оливер!» (Oliver!), Великобритания; Эрнест Ласло, «Звезда!» (Star!).

За 1969 год:

Конрад Холл, «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid).
Номинанты — Артур Иббетсон, «Анна тысячи дней» (Anne of the Thousand Days), Великобритания; Чарлз Б. Ланг,

«Боб и Кэрол и Тед и Элис» (Bob & Carol & Ted & Alice); Хэрри Стрэдлинг, «Хэлло, Долли!» (Hello, Dolly!); Дэниел Л. Фэпп, «Отрезанные от мира» (Marooned).

За 1970 год:

Фредди Янг, «Дочь Райана» (Ryan's Daughter).
Номинанты — Эрнест Ласло, «Аэропорт» (Airport); Фред Конекэмп, «Паттон» (Patton); Чарлз Ф. Уилер, Осами Фуруя, Синсаку Химэда и Масамити Сато, «Tora! Tora! Tora!» (Tora! Tora! Tora!), США—Япония; Билли Уильямс, «Влюбленные женщины» (Women in Love).

За 1971 год:

Освальд Моррис, «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof).
Номинанты — Оуэн Ройзман, «Французский связной» (The French Connection); Роберт Сартис, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show) и «Лето 42-го» (Summer of '42); Фредди Янг, «Николай и Александра» (Nicholas and Alexandra).

За 1972 год:

Джефри Ансуорт, «Кабаре» (Cabaret).
Номинанты — Чарлз Б. Ланг, «Бабочки свободны» (Butterflies Are Free); Хэролд Э. Стайн, «Приключение «Посейдона» (The Poseidon Adventure); Хэрри Стрэдлинг-младший, «1776»; Даглас Слоуком, «Путешествие с моей тетей» (Travels with My Aunt).

За 1973 год:

Свен Нюквист, «Шепоты и крик» (Viskningar och rop).
Номинанты — Оуэн Ройзман, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist); Джек Куффер, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (Jonathan Livingston Seagull); Роберт Сартис, «Афера» (The Sting); Хэрри Стрэдлинг-младший, «Такими мы были» (The Way We Were).

За 1974 год:

Фред Конекэмп и Джозеф Бирок, «Ад в поднебесье» (The Towering Inferno).
Номинанты — Джон А. Алонсо, «Китайский квартал» (Chinatown); Филип Лэтроп, «Землетрясение» (Earthquake); Брюс Сартис, «Ленни» (Lenny); Джефри Ансуорт, «Убийство в Восточном экспрессе» (Murder on the Orient Express), Великобритания.

За 1975 год:

Джон Олкотт, «Бэрри Линдон» (Barry Lyndon).
Номинанты — Конрад Холл, «День Саранчи» (The Day of the Locust); Джеймс Вон Хоу, «Смешная леди» (Funny Lady); Роберт Сартис, «Гинденбург» (The Hindenburg); Хаскелл Уэкслер и Билл Батлер, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest).

За 1976 год:

Хаскелл Уэкслер, «Поезд мчится к славе» (Bound for Glory).
Номинанты — Ричард Х. Клайн, «Кинг Конг» (King Kong); Эрнест Ласло, «Бегство Логана» (Logan's Run); Оуэн Ройзман, «Телесеть» (Network); Роберт Сартис, «Звезда родилась» (A Star Is Born).

За 1977 год:

Вилмош Жигмонд, «Близкие контакты третьего вида» (Close Encounters of the Third Kind).
Номинанты — Фред Дж. Конекэмп, «Острова в океане» (Islands in the Stream); Даглас Слоуком, «Джулия» (Julia); Уильям А. Фрейкер, «В поисках мистера Гудбара» (Looking for Mr. Goodbar); Роберт Сартис, «Поворотный пункт» (The Turning Point).

За 1978 год:

Нестор Альмендрос, «Дни Жатвы» (Days of Heaven).
Номинанты — Освальд Моррис, «Волшебник» (The Wiz); Уильям А. Фрейкер, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Роберт Сартис, «В то же время на следующий год» (Same Time Next Year); Вилмош Жигмонд, «Охотник на оленей» (The Deer Hunter).

За 1979 год:

Витторио Стораро, «Апокалипсис сегодня» (Apocalypse Now).
Номинанты — Джузеппе Ротунно, «Вся эта суета» (All That Jazz); Фрэнк Филлипс, «Черная дыра» (The Black Hole); Нестор Альмендрос, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer); Уильям А. Фрейкер, «1941».

За 1980 год:

Джефри Ансуорт и Гислен Клоке, «Тесс» (Tess).
Номинанты — Нестор Альмендрос, «Голубая лагуна» (The Blue Lagoon); Ралф Д. Боуд, «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter); Джеймс Крейб, «Формула» (The Formula); Майкл Чэпмен, «Разъяренный бык» (Raging Bull).

За 1981 год:

Витторио Стораро, «Красные» (Reds).
Номинанты — Алекс Томсон, «Экскалибур» (Excalibur), Великобритания—Ирландия; Билли Уильямс, «На Золотом пруду» (On Golden Pond); Мирослав Ондржичек, «Рэгтайм» (Ragtime); Даглас Слоуком, «Искатели потерянного ковчега» (Raiders of the Lost Ark).

За 1982 год:

Ронни Тейлор, «Ганди» (Gandhi).
Номинанты — Йост Вакано, «Лодка» (Das Boot), ФРГ; Аллен Давио, «E.T., Инопланетянин» (E.T., the Extra-terrestrial); Нестор Альмендрос, «Выбор Софи» (Sophie's Choice); Оуэн Ройзман, «Тутси» (Tootsie).

За 1983 год:

Свен Нюквист, «Фанни и Александр» (Fanny och Alexander).
Номинанты — Дон Питермен, «Танец-вспышка» (Flashdance); Калеб Дешанел, «Ребята что надо!» (The Right Stuff); Уильям А. Фрейкер, «Военные игры» (WarGames); Гордон Уиллис, «Зелиг» (Zelig).

За 1984 год:

Крис Менгес, «Поля смерти» (The Killing Fields).
Номинанты — Мирослав Ондржичек, «Амадей» (Amadeus); Вилмош Жигмонд, «Река» (The River); Калеб Дешанел, «Самородок» (The Natural); Эрнест Дей, «Поездка в Индию» (A Passage to India).

За 1985 год:

Дэвид Уоткин, «Из Африки» (Out of Africa).
Номинанты — Аллен Давио, «Цвет лиловый» (The Color Purple); Уильям А. Фрейкер, «Любовь Мерфи» (Murphy's Romance); Такао Сайто, Масахару и Асакадзу Накаи, «Смута» (Ran); Джон Сил, «Свидетель» (Witness).

За 1986 год:

Крис Менгес, «Миссия» (The Mission).
Номинанты — Джордан Кроненуэт, «Пегги Сью вышла замуж» (Peggy Sue Got Married); Роберт Ричардсон, «Взвод» (Platoon); Тони Пирс-Робертс, «Комната с видом» (A Room with a View), Великобритания—США; Дон Питермен, «Звездный путь IV: Возвращение домой» (Star Trek IY: The Voyage Home).

За 1987 год:

Витторио Стораро, «Последний император» (The Last Emperor).
Номинанты — Михаэль Бальхауз, «Теленовости» (Broadcast News); Аллен Давио, «Империя солнца» (Empire of the Sun); Филипп Русло, «Надежда и слава» (Hope and Glory); Хаскелл Уэкслер, «Мэйтуэн» (Matewan).

За 1988 год:

Питер Бизиу, «Миссисипи в огне» (Mississippi Burning).
Номинанты — Джон Сил, «Человек дождя» (Rain Man); Конрад Л. Холл, «Текила «Санрайз» (Tequila Sunrise); Свен Нюквист, «Невыносимая легкость бытия» (The Unbearable Lightness of Being); Дин Канди, «Кто подставил кролика Роджера?» (Who Framed Roger Rabbit?).

За 1989 год:

Фредди Фрэнсис, «Доблесть» (Glory).
Номинанты — Микаэл Саломон, «Бездна» (The Abyss); Хаскелл Уэкслер, «Блейз» (Blaze); Роберт Ричардсон, «Рожденный 4 июля» (Born on the Fourth of July); Михаэль Бальхаус, «Знаменитые братья Бейкер» (The Fabulous Baker Boys).

За 1990 год:

Дин Семлер, «Танцы с волками» (Dances with Wolves).
Номинанты — Аллен Давио, «Авалон» (Avalon); Витторио Стораро, «Дик Трейси» (Dick Tracy); Гордон Уиллис, «Крестный отец, часть III» (The Godfather Part III); Филипп Русло, «Генри и Джун» (Henry & June).

За 1991 год:

Роберт Ричардсон, «Дж.Ф.К.» («Джон Ф. Кеннеди — Выстрелы в Далласе», JFK).
Номинанты — Джерри Хэмблинг, «Коммитментс» (The Commitments), Великобритания — Ирландия; Крейг Маккей, «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs); Конрад Бафф, Марк Голдблатт и Ричард А. Хэррис, «Терминатор-2: Судный День» (Terminator-2: Judgment Day); Том Нобл, «Тельма и Луиза» (Thelma & Louise).

За 1992 год:

Филипп Русло, «И катит река свои воды» (A River Runs Through It).
Номинанты — Стивен Х. Берум, «Хоффа» (Hoffa); Тони Пирс-Робертс, «Хауардс Энд» (Howard's End), Великобритания — США; Робер Фресс, «Любовник» (L'amant), Франция; Джек Н. Грин, «Нет прощения» («Непрощенный», Unforgiven).

За 1993 год:

Януш Каминский, «Список Шиндлера» (Schindler's List).
Номинанты — Гу Чанвэй, «Прощай, моя наложница», КНР—Гонконг; Майкл Чэпмен, «Беглец» (The Fugitive); Стюарт Драйберг, «Фортепиано» (The Piano), Австралия — Франция; Конрад Л. Холл, «В поисках Бобби Фишера» (Searching for Bobby Fischer).

За 1994 год:

Джон Толл, «Легенды осени» (Legends of the Fall).
Номинанты — Дон Берджесс, «Форрест Гамп» (Forrest Gump); Роджер Дикинс, «Спасение из тюрьмы Шошенк» (The Shawshank Redemption); Оуэн Ройзмен, «Уайэт Эрп» (Wyatt Earp); Петр Собоциньский, «Три цвета: красный» (Trois couleurs: rouge), Франция — Швейцария — Польша.

Сергей Кудрявцев

Фильмография

«Авантюра», 9 ч.

«Примодесса Фильм Интернэшнл», Россия, 1995.

Автор сценария А.Шайкевич. Режиссер В.Макаров. Оператор В.Звонилкин. Художник В.Мазохин. Композитор Е.Крылатов. Звукооператор А.Разоренов.

Роли исполняют: В.Тихонов, Б.Щербаков, А.Тихонова, М.Светин, В.Демченко, Е.Двигубская.

Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-медиа». Тел. 229-67-13.

«Грешные апостолы любви», 12 ч.

Цыганский центр «Ромалэ», Россия, 1995.

Авторы сценария В.Мережко, Д.Вишневский. Режиссеры В.Дмитриевский, Д.Вишневский. Оператор В.Дмитриевский. Художник К.Форостенко. Композитор Е.Дога. Звукооператор А.Авраменко. Продюсер Л.Иванова.

Роли исполняют: Д.Вишневский, М.Вишневская, В.Кулаков, А.Кортнев.

Права проката: Цыганский центр «Ромалэ». Тел. 278-83-49.

«Кош ба кош», 10 ч.

ТОО «Ввысь!», «Санрайз АГ», совместно с «Эуро Спейз», «Пионер ЛТД», Таджикистан—Швейцария, 1993.

Авторы сценария Б.Худойназаров, Л.Махкамов. Режиссер Б.Худойназаров. Оператор Г.Дзалаев. Художник Н.Джураев. Композитор А.Бакаев. Звукооператор Р.Ахадов. Продюсер К.Сареди.

Роли исполняют: Д. Маджидов, П.Галвес.

Права проката: ТОО «Ввысь!». Тел. 281-30-46.

«Кулачные бои — дело полюбовное», 3 ч.

Свердловская киностудия, ТПО «Надежда», Россия, 1995.

Автор сценария Е.Глебова. Режиссер М.Казина. Оператор Л. Илюхин. Художник А.Потапов. Композитор А.Пантыкин. Звукооператор Н.Шестакова.

Права проката: Роскомкино.

«Любить по-русски», 9 ч.

Киностудия «Слово» («Мосфильм»), Роскомкино, ТОО «Продюсер», Россия, 1995.

Автор сценария В.Черных. Режиссер Е.Матвеев. Оператор В.Шестоперов. Художник Д.Кладиенко. Композитор В.Комаров. Звукооператор Е.Базанов.

Роли исполняют: Г.Польских, Е.Матвеев, Л.Удовиченко, Н.Джигурда, О.Егорова, В.Раков.

Права проката: киностудия «Слово» («Мосфильм»).Тел. 143-49-17.

«Маленький Будда» («Little Buddha»), 14 ч.

«Рекордер Пикчерз Компани», «Сайби 2000», США, 1993.

Авторы сценария Руди Уерлицер, Марк Пеплоу. Режиссер Бернардо Бертолуччи. Оператор Витторио Стораро. Композитор Рюичи Сакамото. Продюсер Джереми Томас.

Роли исполняют: Кину Ривз, Крис Айсаак, Йинг Рюгенг, Алекс Уизэндейнджер, Бриджит Фонда.

Права проката: АОЗТ «Аргус-СВ». Тел. 288-90-91.

«Меченосец (Фехтовальщик)» («Swordsman»), 10 ч.

«Эс-Си Интернэшнл», США, 1992.

Автор сценария и режиссер Майкл Кеннеди. Оператор Лудек Вожнер. Художник Адриана Мишеа. Композитор Доменик Торриано. Продюсер Пако Алварес.

Роли исполняют: Лоренцо Ламас, Клэр Стэнсфилд, Николас Паско, Майкл Чэмпион.

Права проката: СП «Арена Интертейнмент». Тел. (812) 292-01-37.

«Саспенс (Север-Юг)», 9 ч.

ТОО «Само», Россия, 1995.

Автор сценария и режиссер Р.Тугушев. Оператор М.Кретов. Художник О.Меркулов. Звукооператор С.Кудратова.

Роли исполняют: Н.Высоцкий, Н.Халиков, В.Успенская, Н.Лысенко.

Права проката: ТОО «Само».

«Счастливчик Люк» («Lucky Luke»), 8 ч.

«Сильвио Берлускони Комюникейшнз», «Палома Филм», Италия, 1993.

Автор сценария Лори Хилл. Режиссер Теренс Хилл. Операторы Джанфранко Трансунто, Карло Тафани. Композиторы Аарон Шредер, Дэвид Гровер.

Роли исполняют: Теренс Хилл, Нэнси Морган, Фриц Сперберг, Доминик Барто.

Права проката: ТОО «Кинодом Морозовых». Тел. 181-03-79.

«Танец Дьявола» (по мотивам повести Н.В.Гоголя «Вий»), 10 ч.

Киностудия «Арк-фильм», Объединенение музыкальных фильмов, Россия, 1992.

Автор сценария и режиссер О.Григорович. Композитор Г.Гладков.

Права проката: АО «Стройкомплект». Тел. 229-74-22.

Кафедра истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ, Институт мировой культуры приглашают принять участие в работе Кьеркегоровского общества. Письменные работы и тезисы устных выступлений принимаются по адресу: 119899, Москва, Воробьевы горы, МГУ, 1 гуманитарный корп., к. 1147, т. 939 5438.

SUMMARY

IK PREMIERE
Presentation of the most lavish project of the post-Soviet cinema - SHYRLY-MYRLY by an Oscar-winner Vladimir Menshov. The director himself, producer Vladimir Dostal and critic Kiril Razlogov discuss the movie.

Zara Abdullaeva. Parables for children and adults
A noted critic analyses specific features of Soviet mythological consciousness and psychology of an ordinary man on M.Zoshchenko's stories about Lenin.

Sergei Dobrotvorsky. Once upon a time...
Review of a film by famous co-authors Vadim Abdrashitov and Alexandre Mindadze A PLAY FOR A PASSENGER.

Marina Drozdova. On vitality
A young critic discusses stylistic peculiarities of post-Soviet cinema.

Andrei Shemiakin. Dream in dream
Yury Mamin. For a beautiful person Victor Aristov!
A set of stuff on the last film of St.Petersburg's film director Victor Aristov RAINS IN THE OCEAN includes a review of Andrei Shemiakin and an interview of Dmitry Savelyev with a director Yury Mamin, who finished the film after Aristov's death.

Alexei Zverev. A simple story
Denis Gorelov. Sawdust in the head
Reflections of a philologist upon the phenomenon of success of FORREST GUMP.
FORREST GUMP in the context of nowadays Russia.

Elena Davydova, Sven Shpiker. Trial of over orange juice
Analysis of Simpson's trial as a sort of tele-show.

Fredric Jameson. Historicity in SHINING
A fragment from the article of the famous American philosopher.

Angus Finney. Falling stars
Discussion of the problem of the European film actors who do not become world stars.

Armand Mefre (idea by Bernadette Rollen). Anna Magniani. Time for Mess.
A play-monologue, devoted to the great Italian actress.

Vladimir Mashkov. Doing nothing is the most unbearable
Interview with a new Russian sex-symbol, an actor and director Vladimir Mashkov.

Evgeny Margolit. Let us think that there was no such film at all.
A well-known film-historian analyses technology of censorship in the 30-ies.

IK Collection

Nina Baburina. True to film

Cinema chronicles. 1950-1959

Olga Ryazanova. ORDET by Dreyer.
An article on the masterpiece of the Danish director.

David Burlyuk. Cinema as courage
Unknown articles on cinema by one of the leaders of Russian vanguard.

15056

Grigory Kozintsev. From letters to film-makers
Intimate correspondence of the outstanding director, depicting the eve of the epoch of Stagnation.

Ludmila Lemesheva. The last cry
A Ukranian critic polemically discusses the film of Sergei Masloboishchikov SINGER JOSEFINA AND MICE PEOPLE.

John Howlett. Wild at heart
Fragments from the book JAMES DEAN. A BIOGRAPHY.

IK Selected prose
Simone Signoret. La nostalgie n'est pas qu'elle etat
Next instalment.

Non stop
Short reviews of the films: LIFE AT ONE'S OWN (dir. Vitaly Kanevsky,France - Russia), UN INDIEN DANS LA VILLE (dir. Herve'Pameau, France), GROUNDHOG DAY (dir. Harold Ramis, USA), LE SOIF D'OR (dir.Gerard Ourie, France), ROAD TO WELLVILLE (dir. Alan Parker, USA).

IK Dossie
Directors of photography - winners of Oscar. A full list.

ВРЕДОЮЗНАЯ
„ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Уважаемые читатели!

Всем, кто продлит подписку на наш журнал во втором полугодии 1995 года, мы гарантируем сохранение прежней подписной цены в первом полугодии 1996 года.

Оставайтесь с нами!

Журнал «Искусство кино»:
— это все самое интересное в сфере кино и культуры,
— это современный дизайн,
— это 12 полновесных журнальных книг в год.

Оформить подписку на наш журнал вы можете в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечати», а для жителей Москвы по каталогу Московского почтамта.

Наш индекс: **70402**

Цена без доставки: **3900** руб. (1 месяц)
11700 руб. (3 месяца)
23400 руб. (6 месяцев)

О фильме «Форрест Гамп»
читайте в рубрике
«Разборы и размышления»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: паломничество в страну Востока; кино и культура — французская модель; статьи В.Листова, С.Добротворского, М.Рыклина, А.Плахова, Л.Аннинского, О.Седаковой, Л.Сараскиной, В.Михалковича, М.Туровской.
В рубрике **«Премьера «ИК»**:
«Музыка для декабря»,
«Мусульманин».
В рубрике **«Портреты»**:
Аки Каурисмяки, Евгений Юфит.
В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Воспоминания о С.Параджанове.
Клод Шаброль и «новая волна».

К 100-летию кино
«Антология»:
Глеб Панфилов.
«История фильма»:
«Сорок первый», «Цвет граната».

В рубрике **«Штудии»**:
Р.Барт.
В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Дина Рубина. Камера наезжает!
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
В рубрике **«Лаборатория»**:
Ю.Гантман — В.Стораро — диалог операторов.
В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Джон Джост. «Ловушка».
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
В рубрике **«Сценарии»**:
Н.Макаров, С.Сельянов, М.Коновальчук. Странник.
В рубрике **«Теория, история»**:
Эрик Ромер об Андре Базене.
В рубрике **«Фестивали»**:
Суздаль-95.
Канн-95.

7 95